THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstgewerbeblat01unse

Kunstgewerbeblatt

Monatsschrift

für

Geschichte und Litteratur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbe-Vereine.

Unter Mitwirkung

von

J. Brinckmann, Br. Bucher, F. Ewerbeck, J. v. Falke, C. Graff, C. Grunow, C. Gurlitt, J. Lessing, F. Luthmer, H. Riegel, Marc Rosenberg, Fr. Schneider, A. Schnütgen

herausgegeben von

Arthur Pabst

Erster Jahrgang

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann.
1885

Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des ersten Jahrgangs.

Seite

Zum Beginn 1
Ledertapeten. Von Julius Lessing . . . 4
Ein verlorenes Werk des Christoph Jamnitzer. Von Arthur Pabst 21
Weitere Werke des Christoph Jamnitzer. Von Arthur Pabst 129
Zur Erfindungsgeschichte des europäischen Porzellans. Von Jacob von Falke 37
Chinesische Glasarbeiten. Von Arthur Pabst . 40
Jamnitzer und Petzolt. Von Marc Rosenberg 57
Das Glas. Von P. J. Krell . . . 62. 85. 121
Bucheinbände der Renaissance. Von Ferdinand Luthmer 77
Die kunstgewerblichen Altertümer im Beuth-Schinkel-Museum. Von Arthur Pabst . 91
Sisridus, ein deutscher Goldschmied des 13. Jahrhunderts. Von Alexander Schnütgen . 97
Das gräflich Brühlsche Schwanenservice. Von Arthur Pabst 103
Bronzebowle mit Siemerings Fries 106
Das japanische Dorf in London 107
Kerbschnittvorlagen 109
Neue Vorlagen für Intarsia und Schnitzerei. Von Julius Lessing 115
Ein Brunnen von Georg Labenwolf. Von R. Bergau 139
Das Wettinger Chorgestühl. Von H. E. v. Berlepsch 141
Über die Entwickelung der Wiener Bronzeindustrie in unserem Jahrhundert. Von Josef Folnesics 147
Die Bunzlauer Töpferei. Von Max Höhne . 154
Die Leipziger Goldschmiede Hans Reinhart der Ältere und der Jüngere. Von G. Wustmann 161
Schüssel und Kanne aus Serpentin 168
Kunstgewerbliche Streifzüge. Von Rich. Graul.
I. Bemerkungen über die moderne Papiertapete 171
Kapsel der Leipziger Bismarckadresse nebst Untersatz 176

Seite

Studien zur Geschichte der Frührenaissance in Holland und Belgien. Von Franz Ewerbeck 177. 201
Der neue Katalog des Grünen Gewölbes. Von Marc Rosenberg 183
Der Fortschritt der dekorativen Künste in Nordamerika 217
Die Konkurrenz für die Bronzethüren des Kölner Doms. Von A. Schnütgen . . . 233
Über Kaminöfen. Von Ang. Ortwein . . . 238

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.
I. Schweriner Faience. Von A. Pabst . 11
II. Mündener Faiencen. Von Just. Brinckmann 92
III. Zur Geschichte der Porzellanfabrik in Frankenthal 111
IV. Martin Koler, Töpfer von Annaberg. Von Cornelius Gurlitt 158
V. Porzellan von Gera 170

Bücherschau.
I. Le Bon, La civilisation des Arabes 13
II. Tafelsilber des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preußen, entworfen von Adolf Heyden 16
III. Deutsche Renaissance in Österreich. Aufgenommen und herausgegeben von Aug. Ortwein, R. Bakalowits ꝛc. Besprochen von P. Jessen 31
IV. Ujfalvy: Aus dem westlichen Himalaja und L'art des cuivres anciens au Cachemire etc. 35
V. Les arts du bois, des tissus et du papier. Reproduction des principaux objets d'art exposés en 1882 à la 7me exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. Paris, Quantin 46

Seite

VI. Das Kunstgewerbe in Frauenhand. Blätter zur Förderung der guten Geschmacksbildung ꝛc. Redigirt von E. v. Braunmühl. 1. Heft. Leipzig, Heitmann 50

VII. Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883. Auswahl und Text von Karl Lacher 94

VIII. Erman, Deutsche Medailleure des 16. und 17. Jahrhunderts 119

IX. Eudel, Die Fälscherkünste (Le Truquage), bearbeitet von B. Bucher . 120

X. Eisenwerke od. Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. Von J. v. Hefner-Alteneck . 131

XI. Les Adam et Clodion par H. Thirion. Besprochen von P. Jessen 131

XII. Einfache kunstgewerbliche Entwürfe, herausgegeben von der Redaktion der Badischen Gewerbezeitung 136

XIII. Häuselmann, J., Anleitung zum Studium der dekorativen Künste 137

XIV. Otte, H., Glockenkunde. Besprochen von A. Schnütgen 159

XV. Krell, P. J., Gefäße der Keramik . 160

XVI. Kolb, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Besprochen von A. Schnütgen 175

XVII. Lessing, Was ist ein altes Kunstwerk wert? 197

XVIII. Maze-Sencier, Alph., Le livre des collectionneurs 198

XIX. Ehemann, Kunstschmiedearbeiten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert . . . 213

XX. Kunstgewerbliche Gegenstände der kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884 214

XXI. Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung im mährischen Gewerbemuseum. Von A. Schnütgen 236

Seite

Zum Kapitel der Ausstellungen 19. 53

Orientalisch-keramische Ausstellung in Wien. Von Bruno Bucher 25

Die achte Ausstellung der Union centrale des Arts décoratifs in Paris. Von E. R. Edler v. Kutas 66. 88

Der Wiener Kunstgewerbe-Verein und seine Ausstellung. Von Jacob v. Falke 74

Die Gruppe der Altertümer in der Landesausstellung in Budapest. Von A. Schnütgen 190

Von der Hanauer Kunstausstellung. Von Richard Graul 193

Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen zu Nürnberg. Von Arthur Pabst.

I. Die historische Abteilung 207

II. Die modernen Arbeiten 225

Kunstgewerbliches von der ungarischen Landesausstellung in Budapest 231

Aus den sächsischen Archiven. Von Cornelius Gurlitt.

I. Wenzel Jamnitzer und der kursächsische Hof 51

II. Zur Geschichte der Keramik in Sachsen 188

Bericht über die Manufaktur von Sèvres . . 54

Die Porzellanmanufaktur in Sèvres 215

Sächsische Goldschmiede 55

Goldschmiede im Dienst des Kardinals Albrecht von Mainz 55

Levin Herolt, Glasmaler zu Dresden . . . 56

Zu unserem Farbenlichtdruck 56

Spanische Majolikafliesen 96

Zur muslimischen Keramik 140

Die Lage des französischen Kunstgewerbes . . 199

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

Seite

Borten von Ledertapeten . . 1. 1. 11. 13. 19. 37

Antependium, italienische Ledertapete, 15. Jahrh. . . . | Gezeichnet 5

Ledertapete, venezianisch . . | von J. 6

Ledertapete, venezianisch . . | Mittelsdorf 7

Französ. Ledertapete, 18. Jahrh. | 8

Flocktapete, deutsch, 1530—1540 9

Schweriner Faience-Schüssel 12

Silbernes Schmuckstück, syrisch 13

†Deckendekoration aus der Moschee zu Cordova. Farbendruck dem Werke La civilisation des Arabes, von Le Bon, entlehnt Zu Seite 13

Wanddekoration aus der Alhambra 14

Maurischer Schrank 15

Die Weichsel, modellirt von Geyer, ausgeführt von D. Vollgold & Sohn in Berlin . . 17

Seite

†Silberne Schüssel von Christoph Jamnitzer. Lichtdruck nach einem Kupferstich . Zu S. 21

Goldener Brustschmuck aus Turkestan . . . 24

13 Abbildungen aus dem Kataloge des orientalischen Museums in Wien . . S. 25 bis 30

Von der Domgruft zu Prag 30

Schmiedeeiserner Wandarm aus Graz . . . 31

Schmiedeeiserner Ofen aus Schloß Rötelstein . 32

Figur vom Zeughaus zu Graz 33

Buckelbecher im Besitz der Familie Schärffenberg in Graz 34

Zwei Kannen aus Turkestan 36

Formen chinesischer Glasgefäße 40

Chinesisches Glasgefäß, Kien-lung (1736—1796). Gezeichnet von Peter Halm 41

Zwei chinesische Schnupftabaksflaschen. Desgl. 43

Seite

Chinesische Glasflasche, 18. Jahrh. Gezeichnet von Peter Halm 44
Sieben Abbildungen aus dem Werke: Les arts du bois, des tissus et du papier. Paris, Quantin . . . . . 46—50
Astrolabium von Wenzel Jamnitzer, gezeichnet von R. Dorschfeld 52
†Chinesisches Glasgefäß. Farbenlichtdruck von A. Frisch 56
Pokal von Hans Petzolt, im Besitze des Freiherrn v. Rothschild in Frankfurt a./M. Holzschnitt von E. Helm 57
Desgleichen, im Besitz des Grafen Eltz in Eltville. Zeichnung von J. Mittelsdorf . 60
Nautilusbecher von demselben, im Besitz des Königs von Württemberg. Holzschnitt von R. Berthold 61
Römische Gläser. Zeichnung von E. Häberle 62
Venezianische Gläser. Desgl. 64
Deutsche Gläser. Desgl. 65. 67
*Porträt Heinrichs II., Email von Limoges . 69
*Wandbekleidung aus Faience-Fliesen 70
*Majolika-Schale 71
*Majolika-Vase 72
*Faience-Schüssel 73
*Porzellankanne aus der Sammlung Darcel . . 89
*Emaillirte arabische Glaslampe aus der Sammlung André 90
* Aus dem Kataloge der achten Ausstellung der Union centrale des Arts décoratifs.
Kopfleisten (Spanische Majolikafliesen). Zeichnung von E. Luthmer 77. 85. 97. 113. 121. 171. 188
Vier Bucheinbände der Renaissancezeit 80. 81. 83. 84
Diese vier Abbildungen sind dem Werke Les arts du bois, des tissus etc. (Paris, A. Quantin) entnommen.
†Pyramus und Thisbe. Venezianische Einbanddecke. Heliogravüre . . . . . Zu S 77
Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen. 18. Jahrh Holzschnitt von Ed. Helm 94
Spinnrad aus dem Jahre 1690. Desgl. . . 95
Thürklopfer aus Schmiedeeisen. 17. Jahrh. 96
Desgl. 96
Kelch in der Kathedrale zu Borga 101
Das gräflich Brühlsche Schwanenservice. Zinkographie nach einer Zeichnung von F. Boettcher 103
Konfektschale. Desgl. 104
Bronzebowle (modern) Holzschnitt von Ed. Helm 106
†Teil einer Tafel aus Grunow, „Kerbschnittvorlagen". Lichtdruck . . . . Zu S. 109
†Teil des Chorgestühls von Pantaleone de Marchis 117
Krystallgläser aus dem Germanischen Museum . . } Zeichnungen von E. Häberle 124
Sarazenische Gläser . . . } 125
Herstellung eines Pokals . . } 126. 127
Pokal in Gestalt eines Mohrenkopfes von Christoph Jamnitzer 129

Seite

Tuchmacher-Karde. Aus Hefner-Alteneck, Eisenwerke 2c. 131
Karyatide von Clodion 132
Bronzeleuchter. Desgl. 133
†Drei Grazien. Leuchter von Clodion. Farbige Heliogravüre . . . . . Zu S. 134
Entwurf für ein Denkmal. Von demselben 135
Bronzerelief von Clodion (?). Zeichnung von P. Halm 138
Brunnenstock von G. Labenwolf. Holzschnitt R. Berthold 139
Bacchantin. Terracotta von Clodion . . . 140
Kloster Wettingen. Federzeichnung von H. E. v. Berlepsch 141
†Das Wettinger Chorgestühl, Kupferlichtdruck von Obernetter nach einem Gemälde von H. E. v. Berlepsch . . . . . Zu S. 141
Einzelheiten von dem Chorgestühl zu Wettingen. Fünf Federzeichnungen von H. E. v. Berlepsch . . . . . 141—146
Thürklopfer. Italienische Arbeiten des 16. Jahrh. im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin Zeichnungen von E. Luthmer 153. 175. 182. 200
Bunzlauer Geschirr — Kaffeekannen — Kandelaber. Federzeichnungen von A. Weiß 154. 156. 157
Stickmuster (Kopfleiste) 161
†Schaumünzen von Hans Reinhart Heliogravüre von W. Hoffmann in Dresden Zu S. 161
†Das Leipziger Stadtwappen. Radirung des Leipziger Goldschmiedes Manasse Steuber, vom Jahre 1582 . . . . . Zu S. 168
Schüssel und Kanne aus Serpentin mit Silber montirt. Zeichnung von M. Laemmel . 169
Porzellangefäß aus Gera 170
Kapsel der Leipziger Bismarckadresse. Entwurf von G. Weidenbach. Holzschnitt von E. Helm 176
†Altar zu Hal. Steindruck nach einer Autographie von Franz Ewerbeck . . . Zu S. 177
Altaraufsatz der Kirche zu Hal } Zinkätzungen nach Zeichnungen von Franz Ewerbeck. 177
Vom Grabmonumente des Grafen Engelbert II. zu Breda 178
Konsole aus dem Tribunal zu Mecheln 179
Vom Tribunal zu Mecheln . . 179
Denkmal von Guillaume de Croy 180
Altaraufsatz der Kirche zu Hal 181
Henkel eines Gefäßes von Gabriel Gipfel, im Grünen Gewölbe. Gezeichnet von A. Weiß 185
Henkel eines Gefäßes in der Schatzkammer zu München. Ebenso 185
Majolikaschüssel, 16. Jahrh. (Diruta?) . . . 192
Silberne Schale mit Putten, von A. Offterdinger. Nach einer Rötelzeichnung des Künstlers 193
Silberne Schale mit Relief, von demselben. Nach einer Federzeichnung 194

	Seite
Visitenkartenschale, von A. Offterdinger. Holzschnitt von E. Helm	196
Silbernes Fläschchen. Ebenso	197
Thürfüllungen des Rathauses zu Audenarde	201
Thürfüllungen des Rathauses zu Brügge	202
Füllungen des Chorgestühls zu Dortrecht	202
Chorgestühl zu Dortrecht. Holzschnitt	203
Dasselbe. Durchschnitt	204
Chorgestühl zu Dortrecht. Wangenabschluß einer Sitzabteilung	205
Dasselbe. Seitenansicht einer Wange	206
Füllungsplatte des Chorgestühls in der Gertrudenkirche zu Loewen. Kopfleiste	207

Nach Zeichnungen von Franz Ewerbeck

	Seite
Altarkanne, silbergetrieben und gravirt. Zeichnung von E. Häberle	209
Kleinod der Meistersinger von Nördlingen. Zeichnung von A. Weiß	210
Zunftkanne einer Faßbinderinnung. Zeichnung von E. Häberle	211
Thürklopfer, aus Ortwein-Scheffers, Deutsche Renaissance	212
Füllung des Chorgestühls zu Dortrecht	213
†Schmiedeeisernes Gitter aus Würzburg. Lichtdruck von A. Frisch. Zu S.	213
Glockenträger. Holzschnitt	213
Kasel und Stola aus dem Meßornat der Stadtpfarre zu Linz	214
Gewerbeschild aus Schmiedeeisen. 18. Jahrh.	216
Fußbodenleiste (amerikanisch)	217
Fenster von J. La Farge. Desgl.	218
Bacchus. Intarsiarelief von Gaudens	219
Bibliothek des Herrn Tiffany	220
Ecke des Speisezimmers desselben	221
Kassette von Prof. R. Meyer. Holzschnitt von E. Helm	225
Prunkvase, silbergetrieben von L. Pierret. Zeichnung von E. Häberle	228
†Prunkschild, silbergetrieben v. A. Offterdinger. Kupferlichtdruck von Fr. Hanfstaengl. Zu S.	229
Blumentisch. Schmiedeeisen, entworfen von H. Griesebach, ausgeführt von P. Marcus	230
Chiffonière von Pittman in Cincinnati	232
Kaminofen, entworfen von A. Ortwein, ausgeführt von Fr. Wudia	239
Goldschmuck aus Rouen	240

Die mit einem † bezeichneten Abbildungen sind auf besondere Blätter gedruckt.

Zum Beginn.

Zwanzig Jahre sind verflossen, seit das erste Heft der Zeitschrift für bildende Kunst hinaus in die Welt ging. Ein gewaltiges Stück Geschichte hat sich in der Zwischenzeit abgespielt: mit und in ihr hat sich der Drang nach künstlerischer Bildung mehr und mehr geltend gemacht. Das Interesse an den Werken der Kunst, das Verlangen die Entwickelungsgeschichte der Künste kennen zu lernen, ist in immer weitere Kreise gedrungen: die Künste und die Kunstlitteratur haben einen mächtigen Aufschwung genommen. Inzwischen hat sich ein damals junges Reis am Baume der Kunst zu ungeahnter Größe entfaltet, Blüten getrieben und Früchte gezeitigt in reichlicher Fülle: die Kleinkunst, wir pflegen zu sagen „das Kunsthandwerk". Die Schranken, welche lange Zeit zwischen Kunst und Handwerk bestanden, sind gefallen: stolz, von allen hemmenden Fesseln befreit, stellt sich heute das Handwerk als „Kleinkunst" ebenbürtig neben die „hohe Kunst"; nicht mit Unrecht hat man es als das „Schoßkind" unserer Zeit bezeichnet. Wir haben keinen Grund, in dieser ganzen Bewegung etwa eine Modethorheit, die Sucht nach etwas Neuem zu sehen. Sie wurzelt vielmehr in der vielleicht unbewußten Erkenntnis, daß die Kunst nicht zu fein brauche, was sie zwei Menschenalter hindurch war: eine Angelegenheit bevorzugter Kreise, eine Sache des Luxus, „Kaviar für das Volk", daß sie vielmehr das Gemeingut aller, daß sie wahrhaft volkstümlich, zum Bedürfnis werden müsse und könne.

Mehr noch als die Werke der Baukunst, der Bildnerei und Malerei sind die Erzeugnisse der Kleinkunst geeignet, Liebe zur Kunst und Interesse dafür zu erwecken und zu verbreiten; wir dürfen sie geradezu als die Apostel betrachten, welche dem Verständnisse für monumentale Kunst den Weg ebnen und den Boden bereiten, Auge und Sinn für das Schöne empfänglich machen. Aus diesem Grunde hat die Zeitschrift für bildende Kunst gleich bei ihrem Erscheinen die „höhere Kunstindustrie" in den Kreis der Betrachtung gezogen: dem im Laufe der Zeit immer mehr anwachsenden Material mußte ein immer breiterer Raum gegönnt werden, die Übersicht über das ganze weite Gebiet wurde immer schwieriger, so daß die Herauslösung der Kleinkunst aus dem großen Gebiet der Kunstwissenschaft und ihre Behandlung in einer besonderen Zeitschrift sich immer deutlicher als eine Notwendigkeit herausstellte; diese Trennung ist also lediglich die Konsequenz einer von vornherein richtigen Anlage der Zeitschrift für bildende Kunst. Beide Blätter werden auf gleichen Wegen in gemeinsamer Arbeit dem gleichen Ziele mit doppelter Kraft zustreben, sodaß den einzelnen Zweigen der Kunstwissenschaft eine sorgsamere Pflege als bisher zu teil werden kann.

Wie die Zeitschrift für bildende Kunst,

ſo wendet ſich auch das Kunſtgewerbeblatt an die Geſamtheit der Gebildeten aller Stände, welche die Kunſt als eine gemeinſame Angelegenheit betrachten, in ihr die höchſte Spitze der Geſittung und Kultur erblicken. Für den Kunſtgelehrten oder Kunſthandwerker will das Kunſtgewerbeblatt weder Fachzeitſchrift noch Muſterbuch ſein: es will vielmehr unter den gebildeten Kunſtfreunden für die Kleinkunſt das erwachte Intereſſe vermehren und diejenigen Kenntniſſe verbreiten helfen, welche auf dem Gebiete der ſchönen Künſte heute als zur allgemeinen Bildung gehörig anerkannt und gefordert werden. Sind dieſe Kenntniſſe erſt in weiteren Kreiſen heimiſch, ſo werden ſie in Verbindung mit dem Bewußtſein künſtleriſchen Nationalbeſitzes die feſten Grundlagen bilden, in denen eine wirkliche Achtung vor der Kunſt wurzelt, auf denen eine wirkliche Pflege derſelben allein erwachſen kann.

Zunächſt iſt es alſo die künſtleriſche Würdigung und hiſtoriſche Erkenntnis der Erzeugniſſe der Kleinkunſt, welche zu fördern unſere Aufgabe ſein ſoll. Das bis jetzt vorhandene litterariſche Material iſt noch völlig unzureichend: die Arbeiten auf dieſem Felde haben eben erſt begonnen. Der Liebhaber und Sammler iſt nur ſelten in der Lage, ſich über ſein Spezialgebiet zu orientiren. Hier will das Kunſtgewerbeblatt helfend eintreten, ſowohl durch Behandlung ganzer Gruppen der Kleinkunſt, als einzelner hervorragender Meiſter und ihrer Werke; ſtets ſoll aber derjenige Zuſammenhang beachtet werden, in welchem die künſtleriſchen Erſcheinungen mit den politiſchen und ſozialen Zuſtänden ihrer Zeit ſtehen. Selbſtverſtändlich werden alle Zweige der Kleinkunſt gleichmäßig Berückſichtigung finden; wenn dabei diejenigen Gruppen, denen die Sammler heute ihr Intereſſe beſonders zuwenden, in den Vordergrund treten, ſo wird dies wohl allſeitig Zuſtimmung finden. Überhaupt werden wir beſtrebt ſein, den Sammeleifer zu fördern; iſt er doch der beredteſte Ausdruck der Wertſchätzung alter Kunſtwerke, mögen es nun Gemälde eines Dürer oder beſcheidene Erzeugniſſe der Kunſttöpferei ſein. In Deutſchland hat die Kunſtkenntnis noch längſt nicht in dem Umfange Wurzel geſchlagen wie in Frankreich oder England. Die künſtleriſche Würdigung einer Faience von Rouen oder einer Porzellanfigur von Chelſea iſt dort genau ſolch notwendiges Erfordernis der allgemeinen Bildung, wie bei uns etwa die Kenntnis der Werke unſerer großen Dichter. Ja in Deutſchland kann heute noch ein ſonſt gebildeter Mann die Kenntnis der Werke eines Holbein und Dürer ablehnen, „weil er nicht Fachmann ſei“, ohne daß dies irgendwie übel vermerkt würde. Und dann wundern wir uns noch, wenn jahraus jahrein die köſtlichſten Erzeugniſſe vaterländiſcher Kunſt außer Landes gehen, und klagen dem Staat an, daß er nicht rettet. Nicht durch ungeheuere Mittel, ſondern durch Erweckung des künſtleriſchen Verſtändniſſes und der Wertſchätzung nationaler Kunſt iſt hier Abhilfe zu ſchaffen.

Alle Beſtrebungen, welche auf Erzielung dieſer Kenntniſſe gerichtet ſind, werden wir warm unterſtützen: die öffentlichen Muſeen in ihren Einrichtungen und Wachstum verfolgen, namentlich auch die Schätze, welche die kleineren, abſeits liegenden Sammlungen bergen, an die Öffentlichkeit bringen, den Privatſammlungen, deren es in Deutſchland doch mehr giebt, als man gemeinhin anzunehmen pflegt, eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit widmen.

Zu den wichtigſten Faktoren in unſerem Kunſtleben zählen wir die Kunſtgewerbevereine, deren Beſtreben: Veredelung des Geſchmackes durch Einwirkung auf Produzenten und Konſumenten zu fördern, unſere wärmſte Unterſtützung finden ſoll. Wir hoffen, umgekehrt auch in dem Kreiſe der Vereine Entgegenkommen zu finden, um ſo Hand in Hand gemeinſamem Ziele zuzuſteuern. Dieſe gegenſeitige Förderung dürfte zugleich der modernen

Kunstproduktion die beste Gewähr für ausreichende Berücksichtigung in Wort und Bild bieten.

Den aktuellen Erscheinungen des Kunstlebens unserer Zeit muß als dem lebendigen Ausdruck der Teilnahme weiter Kreise eine möglichst sorgsame Beachtung unsererseits zu teil werden: Ausstellungen, Konkurrenzen, Auktionen und der Kunsthandel werden eine vorurteilsfreie und unparteiische Behandlung erfahren; ebenso nachdrücklich werden wir aber allen Auswüchsen auf diesem Gebiete entgegenzutreten suchen, mögen sie in noch so vornehmer Form auftreten. Technische Mitteilungen, soweit sie für den weiteren Kreis der Kunstfreunde von Interesse, Berichte über neue Erfindungen, welche die Kleinkunst zu fördern geeignet sind, werden thunlichst Berücksichtigung finden. Eingehende Berichte über Neuigkeiten des Buchhandels, namentlich Besprechungen größerer Prachtwerke, sollen die Kunstfreunde auch auf diesem Gebiete auf dem Laufenden erhalten.

Die Namen der Mitarbeiter, welche dem Unternehmen bereits ihre Unterstützung zugesagt haben, bürgen für eine glückliche Entwickelung unseres Kunstgewerbeblattes. Einen wirklichen Nutzen kann das Unternehmen aber nur stiften, wenn sich alle Kreise an der Förderung desselben beteiligen. So bieten wir auch den uns noch Fernstehenden die Hand zu gemeinsamer Arbeit.

Silbernes Schmuckstück. Syrien.

Ledertapeten.

Von Julius Lessing.

Die mächtige kunstgewerbliche Bewegung unserer Tage, welche uns in allen Gebieten des Handwerks auf das Studium und die Wiederlebung guter alter Muster und Herstellungsweisen hindrängt, hat auch die Ledertapeten der Vergessenheit wieder entzogen. Schon hat sich eine reiche Industrie entwickelt, welche für unsere im Geschmack der Renaissance hergerichteten Zimmer Ledertapeten entweder in echtem Material oder aber in Surrogaten herstellt, und unsere kunstgewerblichen Sammlungen haben es sich angelegen sein lassen, ein möglichst reiches Material an alten Vorbildern zusammenzubringen. Dem Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, dessen Beständen die eingefügten Abbildungen entlehnt sind, ist es möglich geworden zwei große Sammlungen solcher Tapeten zu erwerben, von denen die eine 90 zumeist holländische und französische Tapeten des 18. Jahrhunderts, die andere dagegen über 100 Nummern vorwiegend italienischer Herkunft enthielt. Dieses Material verschaffte die bis dahin nicht mögliche Übersicht über dieses gewaltige Gebiet des Kunstfleißes, welches Jahrhunderte lang viele Tausende von geschickten Händen beschäftigte, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Ledertapeten durch die billigen Papiertapeten verdrängt wurden, um erst jetzt mit so vielen anderen verschollenen Kunstprodukten zu neuem Leben zu erwachen.

Wir haben über die Herstellung der Ledertapeten sehr ausführliche Nachrichten von 1564 aus Venezianer und von 1762 aus französischen Publikationen.

Die Stücke wurden mit außerordentlicher Sorgfalt äußerst mühselig hergestellt. Zunächst mußte das Leder geweicht, geglättet und ausgeflickt werden; Kalbsleder galt als das vorzüglichste, dann kam Ziegen- und zuletzt Schaf-Leder. Das hergerichtete, viereckig zugeschnittene Stück wurde zunächst versilbert, wobei der Klebestoff mit der Hand hineingearbeitet und dann die Silberblätter wiederum mit der Hand festgedrückt wurden; nur durch solche Handarbeit konnte man die Unebenheiten des Leders ausgleichen. Sodann wurde nach sorgfältigem Trocknen die Platte polirt, mit Eiweiß abgerieben, um alle Poren zu schließen, endlich mit einem goldig glänzenden Firnis überzogen. Dieser Goldglanz, welchen alle alten Ledertapeten als Grundlage haben, verschaffte der Ware in Italien den Namen corami d'oro, in Frankreich cuir doré. Nunmehr wurde die goldene Platte mit Holzwalzen oder flachen Modeln gepreßt. Dreimal, viermal mußte dies wiederholt werden, in die tiefen Stellen wurden mit jeder Pressung dickere Lagen Sand eingeschüttet und so trat allmählich das Relief hervor; bei scharfem, plötzlichem Pressen würden sich die Kanten durchgedrückt haben. Zum Schluß wurde der Grund mit Punzen von verschiedener Form bearbeitet, veränderte Strichlagen genügten schon, um einen verschiedenartigen Glanz zu geben, schließlich wurden einzelne Teile mit Lackfarben bemalt. Jetzt endlich war die Platte fertig: es war aber auch ein Stück, daß den Einflüssen von Jahrhunderten zu trotzen vermochte. Wer möchte es wohl heute unternehmen, auf so mühselige Technik hin eine Werkstatt zu begründen! Und doch giebt die

obige Beschreibung nur einen Teil aller der wiederholten Verfahren und besonderen Vorsichtsmaßregeln im Aufreiben, Trocknen und Wiederaufreiben der Firnisse und Farben, von denen uns die alten Beschreibungen berichten.

Diese Arbeit scheint, wie so viele andere Kunstfertigkeiten, die wir nur in europäischer Form kennen, aus dem Orient herzustammen. Im Mittelalter versorgte das maurische Spanien Europa mit den feineren Lederarbeiten: das Korduan, welches schon im 12. Jahrhundert in Frankreich erwähnt wird und dessen Name sich noch bis heute erhalten hat, ist nichts als Leder von Cordova in Spanien, und als die Mauren sich nach Afrika zurückziehen mußten, wurde Marokko der Hauptplatz für diese Arbeiten, wonach wir bis heute das Maroquin benennen.

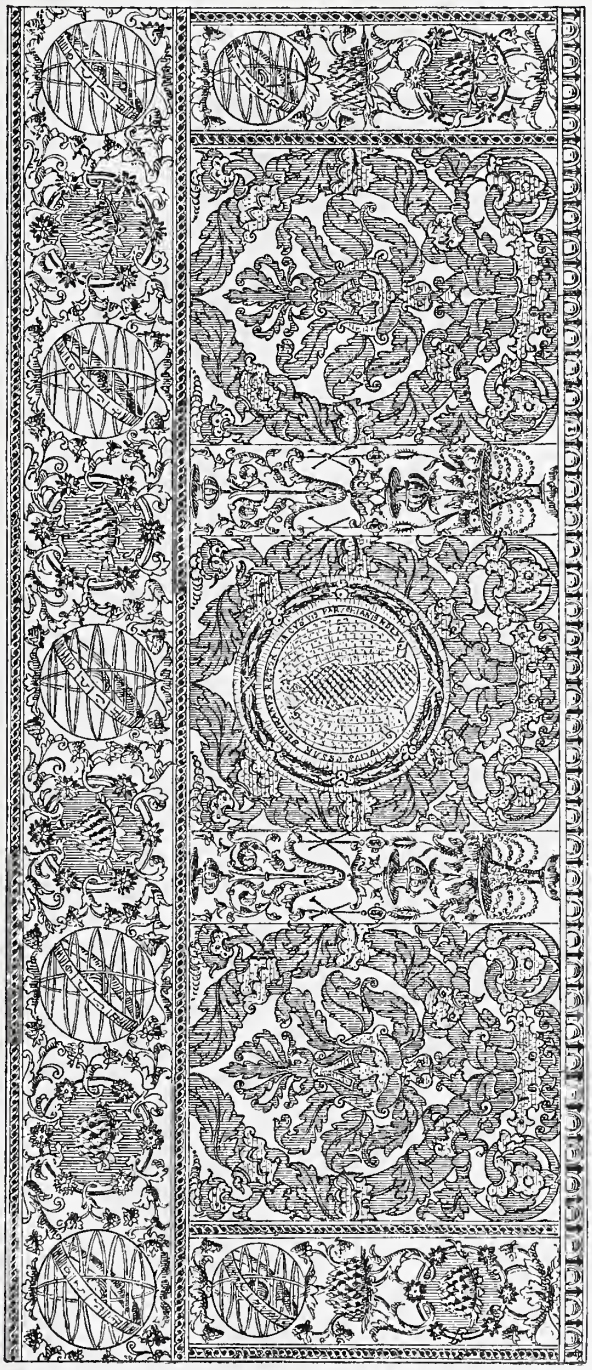


Fig. 1. Antependium. Italien, 15. Jahrh.

Die ältesten Arbeiten, von denen wir wissen, im 14. und 15. Jahrhundert, waren nicht gepreßte einzelne Tafeln, sondern sie waren vielmehr zu großen, teppichartigen Flächen zusammengenäht und aus freier Hand über die ganze Fläche hin mit figürlichen und anderen Darstellungen gemustert. Diese Stücke pflegte man auch nicht an der Wand festzunageln, sondern im Ganzen aufzuhängen; sie dienten also durchaus als Ersatz der gewirkten, figurenreichen Wandteppiche. Es entspricht dies der Sitte der Ritterzeit, in welcher die streitbaren Herren von Burg zu Burg zogen und ihren Hausrat an Wandteppichen mitnahmen, um je nach Bedarf einzelne Räume wohnlich herzurichten.

Erst als mildere Zeiten eintraten, als in Italien im 15. Jahrhundert wirkliche Paläste zum ständigen friedlichen Wohnsitz gebaut wurden, konnte man an eine bleibende Ausstattung der Wände denken, und in diese Zeit, in die Blüte der Renaissance, fällt auch die Blüte der Ledertapeten.

Diese Tapeten galten als etwas sehr Kostbares und waren nur hohen Herren zugänglich, für diese aber auch fast unerläßlich. In jener Zeit hatte sich die Kunst der Malerei von der monumen-

talen Ausstattung großer Wandflächen herabgeneigt zur Tafelmalerei; die Großen jener Zeit besaßen reiche Schätze an Gemälden, kostbaren Möbeln, Bronzen, statuarischen Werken, für die man als Hintergrund keine Wandmalereien und auch nicht Wandteppiche mit figürlichen Darstellungen brauchen konnte. Der monumentale Schmuck wurde in die halboffenen Hallen, die Loggien, die Galerien der Paläste verwiesen, höchstens durfte der große Festsaal in ähnlicher Weise geschmückt sein; für die eigentlichen Wohnräume traten die Bedürfnisse ein, welche sich bis in unsere Tage erhalten haben, und so kam man auf die Art der Ledertapeten, von welchen die Papiertapeten, in denen wir jetzt leben, die direkten, wenn auch recht schwächlichen Nachkommen sind.

Fig. 2. Ledertapete, das Muster mit einer Formplatte hergestellt. Venedig, 15. Jahrh.

Wenn wir von den bei uns gebräuchlichen Wandmustern ausgehend die Ledertapeten richtig beurteilen wollen, so müssen wir uns immer den Abstand der modernen Mietswohnung von dem Herrensitz im Florentiner Palaste vergegenwärtigen. Die Muster jener altitalienischen Tapeten schließen sich wie die unserer Papiertapeten zumeist an Webemuster an, aber sie thun es in kolossalem Maßstab. Die Benutzung von Webmustern liegt zunächst in der Technik begründet. Das Kalb- oder Ziegenfell giebt nur Tafeln von beschränkter Größe her, 0,65—0,60 ist das durchschnittliche Maß. Auf dieser Fläche muß das Muster sich entwickeln und womöglich so eingerichtet sein, daß es sich hierauf vollständig abspielt, so daß nur eine Holzform nötig ist und jedes Feld an jedes angefügt werden kann. Wir kommen also hier auf dasselbe, was wir in der Weberei als Rapport bezeichnen, der sich ebenfalls der rechtwinkeligen Überschneidung der Fäden entsprechend stets in Rechtecken abspielen muß. Giebt man statt einer Formtafel deren zwei, so kann man das Muster natürlich doppelt so groß entwickeln, aber immer ist die Wiederkehr und der Zusammenstoß geboten. Es kommt nun bei der Komposition darauf an, daß die einzelne Tafel sich möglichst wenig als Feld absetzt, sondern daß die Linien ineinander übergreifen und ein reiches aufsteigendes Netzwerk über die Wand ziehen. Es werden deshalb die wagerechten und senkrechten Linien vermieden; vorherrschend sind geschweifte Ranken, welche Felder mit phantastischem Blumen- und Ornamentwerk umschließen. Das Gesamtfeld wird dann oben, an den Seiten und unten mit Borten umgeben, die unteren Borten erinnern mit ihren Franseninotiven an den Ursprung der Muster aus gewebten Teppichen, und auch am oberen Rand bringt man Motive an, die von übergeschlagenen und gerafften Stoffen entlehnt

ſind.*) Sind ſehr große Wandflächen zu bedecken, ſo werden ſie faſt immer in ſenkrechte Felder geteilt; in den mächtigen Sälen römiſcher Paläſte geſchieht dies durch breite einfarbige Lederſtreifen oder Holzpaneele von der Breite einer Lederbahn. Ein derartig

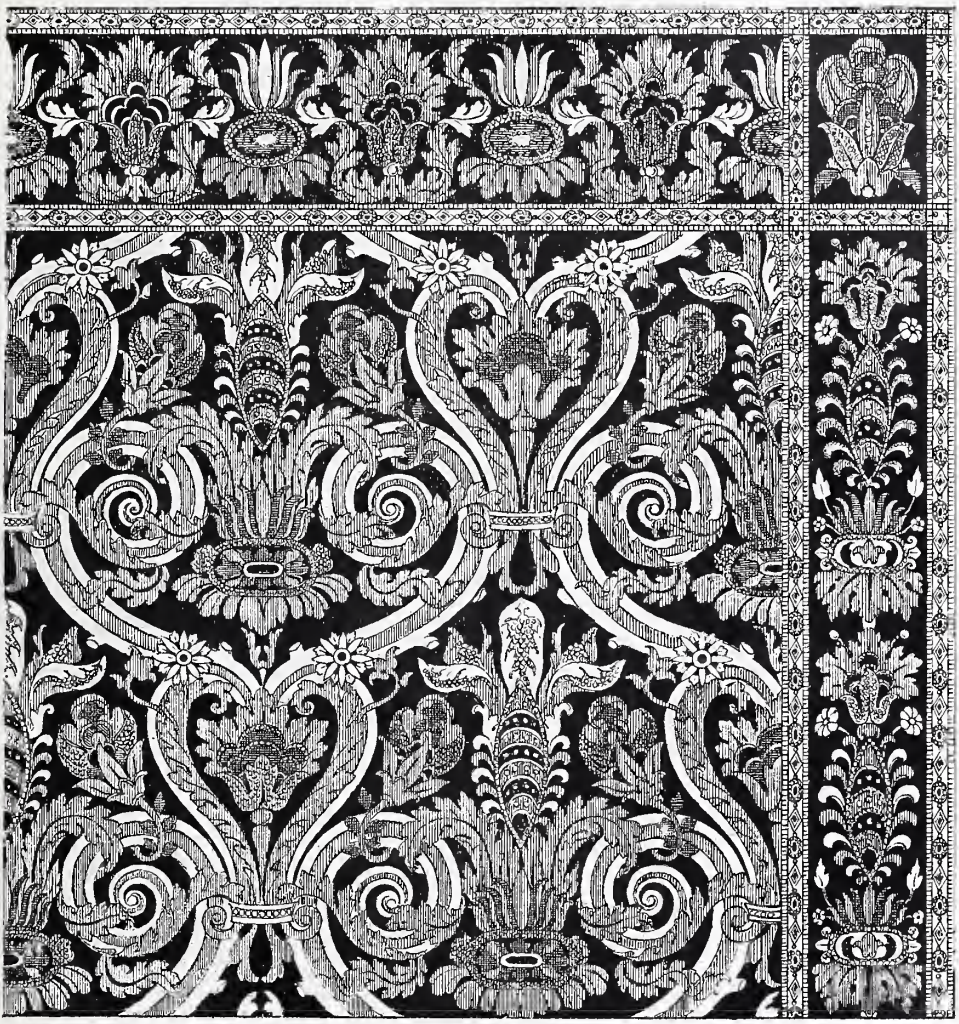


Fig. 3. Ledertapete, das Muſter mit 2 Formplatten hergeſtellt. Italien, Ende 16. Jahrh.

koloſſaler Maßſtab iſt natürlich nur möglich, wo alle Abmeſſungen koloſſal ſind; in den kleinen niederländiſchen Zimmern des 17. Jahrhunderts iſt von ſolchen Teilungen nicht die Rede.

Die Ledertapeten treten hier alſo erſichtlich an Stelle gewebter Stoffe. In Italien

*) Die Kopfleiſten in dieſem Heft ſind ſolchen Borten von Ledertapeten entlehnt.

machte das heiße Klima das ſtändige Aufhängen von Wollenſtoffen, welche eine Niſtſtätte für jegliche Inſekten ſind, unmöglich, hier war man alſo vor allem geneigt das Leder einzuführen und Venedig mit ſeinen feuchten Mauern ging darin voran, ebenſo wie ſpäter das ſümpfereiche Holland.

Sehr bemerkenswert iſt nun aber neben der Ähnlichkeit mit den Webemuſtern die bewußte Abweichung. Alles iſt breit und voll in großen Flächen, welche die Weberei nur mühſam herſtellen kann und welche das Leder von ſelbſt hergiebt. Durchgehend iſt der warme Goldton, welcher ſich unter allen Farbenſchichten hinbreitet. Viele der Farben ſind

nur als Lasuren aufgesetzt und leuchten mit der Kraft des Metalls. Springt wirklich etwas von der Farbe ab, so tritt das Gold an seine Stelle, und wenn auch diese goldige Firnisschicht schadhaft wird, so tritt das Silber hervor und wird selbst dieses angegriffen, so erscheint das reich getränkte und tiefgebräunte Leder, meraussstattung beschränkt. Auch für Möbelbezüge, für das Bespannen von Kästen, von Kissen, von Stellwänden u. s. w. war sie beliebt. Besonders wurde sie in Italien für Antependien angewendet, die Bekleidung der vorderen Altarwand, für welche bei der häufigen Berührung die Seidenstoffe als dauern-

Fig. 4. Ledertapete. Frankreich, Mitte 18. Jahrh.

so daß keine Unbill der Zeit den herrlichen tiefen Ton dieser köstlichen Stücke völlig vernichten kann. Und so hat der alte italienische Magister von 1564 Recht, der diese Kunst des Lederarbeiters eine Kunst nennt, „von großem Wissen und Nutzen, von großer Schönheit und sehr angenehm anzuschauen, eine Kunst für große und vornehme Herren".

Übrigens blieb die Kunst nicht auf Zimder Schmuck nicht geeignet waren. Solche Stücke wurden nur zum Teil oder gar nicht durch Formen, sondern ganz in freier Handarbeit durch Punzen und Maken hergestellt. Ein Stück von seltenster Schönheit italienischer Arbeit des 15. Jahrhunderts zeigt unsere Figur 1. Natürlich machen die Muster des Leders alle Wandlungen des Geschmackes mit. Figur 2 zeigt ein Stück venezianischer

Arbeit, völlig verwandt den Sammtbrokaten venezianisch-orientalischer Arbeit; das 18. Jahrhundert brachte dann seine Rococoschnörkel (Fig. 3) hinein, bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Kunst völlig abstarb.

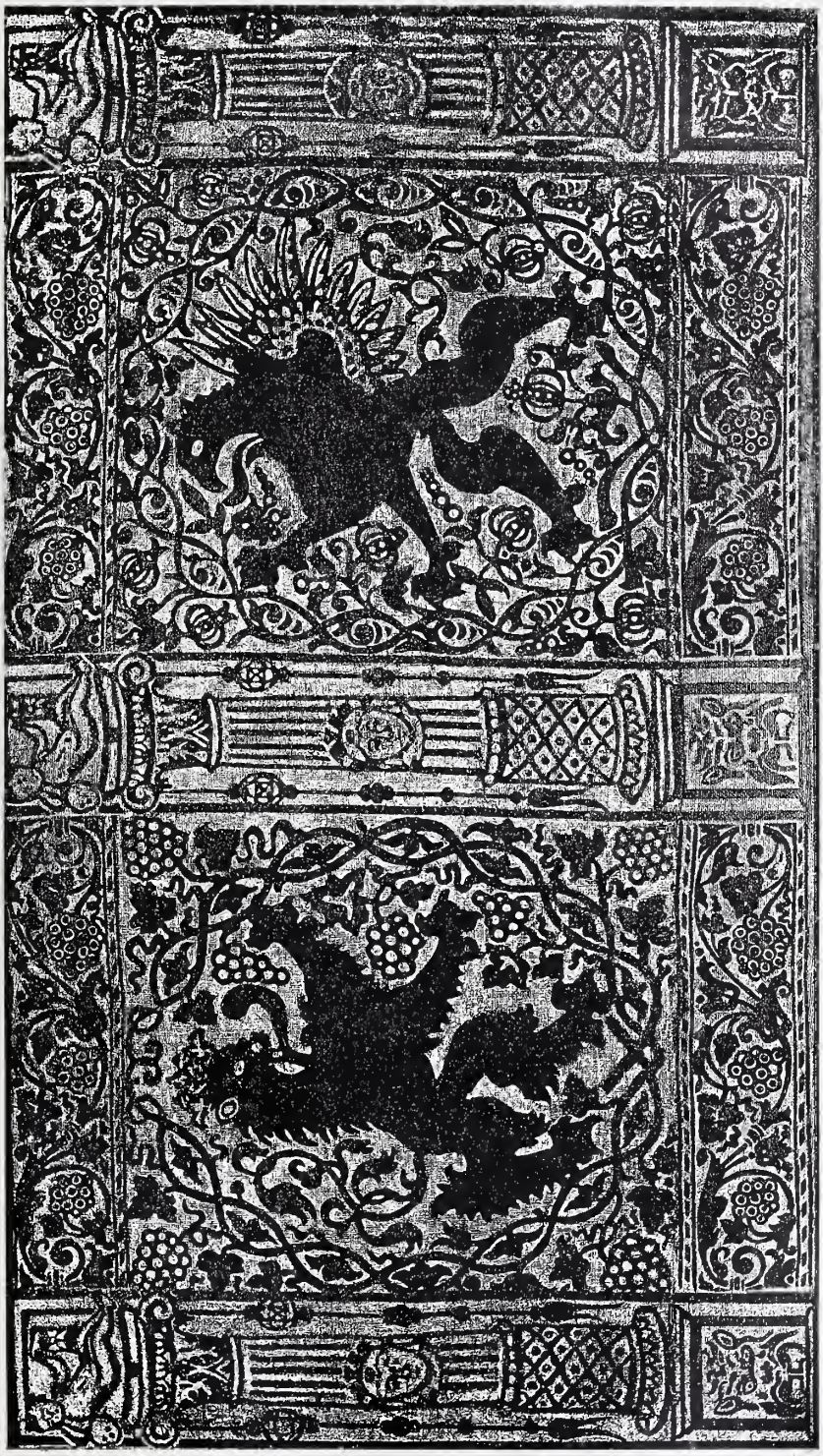


Fig. 5. Hochrapete, Deutschland, 1530—1540.

Den ersten Stoß hatte sie erhalten durch den mächtigen Aufschwung der Seiden- und

Sammtindustrie im 17. Jahrhundert, der die reichen gewebten Tapeten einführte, den letzten Stoß erhielt sie durch den Zusammenbruch der vornehmen alten Gesellschaft mit ihren erblichen Stammschlössern, an deren Stelle nun eine mäßig bemittelte Bourgeoisie mit wechselnden Mietswohnungen trat. Das billige Rollenpapier löste das edle Leder ab.

Aber auch schon vorher hatte es nicht an Bestrebungen gefehlt einen etwas wohlfeileren Ersatz einzuführen. Ein sehr merkwürdiges Beispiel zeigt unsere Figur 5, eine Wandbekleidung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, welche aus einer Dorfkirche in der Nähe von Berlin herstammt. Diese Tapete besteht aus Leinwand, das Muster ist aufgetragen mit einem klebrigen Stoff, welcher mit Wollenstaub von verschiedener Farbe bestreut ist. Also genau das Verfahren, durch welches die modernen Sammttapeten hergestellt wurden. Auf der Spezialausstellung dieses Gebietes, welche im Frühjahr 1883 im Kunstgewerbemuseum zu Berlin stattfand, waren ähnliche Arbeiten auch aus dem 17. und 18. Jahrhundert vertreten. Sie sind mit Modeln vorgedruckt und somit die direkten Vorgänger der modernen Papiertapeten.

Die Erfindung dieser Tapeten mit Wollstaub (Flocktapeten) wurde bisher dem Engländer Lanyer 1634 oder dem Franzosen François zu Rouen 1620 zugeschrieben. In des Letzteren Familie wurde die Ware bis 1748 hergestellt, einige entlaufene Arbeiter sollen das Geheimnis nach Deutschland und den Niederlanden gebracht haben. Die Berliner Tapete beweist aber, daß man bereits im 16. Jahrhunderts und wohl schon früher derartige Arbeiten in Deutschland zu fertigen verstand.

In neuester Zeit haben zunächst die Franzosen, dann aber auch deutsche Fabriken aus Papiermasse gepreßte Tapeten hergestellt, welche den alten Ledertapeten bis zum gewissen Grade nachgeahmt sind. Natürlich kann weder die harte, scharfkantige Form dieser mit Metallwalzen gepreßten Fabrikate, noch auch die gleichmäßig aufgetragene trübe Farbe den weichen Schmelz und Glanz der wirklichen Ledertapete erreichen, auch gestattet unsere kleine, niedrige Wohnung nicht die mächtige Entfaltung der alten Muster. Aber in bescheidenen Grenzen leistet doch auch diese neue Industrie Vorzügliches und am meisten da, wo sie sich von der direkten, zur Vergleichung herausfordernden Nachahmung frei macht und kleinere Reliefmuster in verständiger Anlehnung an das Alte frei komponirt. Nicht unerwähnt dürfen die herrlichen Arbeiten bleiben, welche die Japaner aus einer zähen, dem Leder sehr ähnlichen Papiermasse mit Anwendung von Holzformen und sehr warmen Goldfarben herstellen.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

A. P. Das erwachende Interesse für die Werke der Kleinkunst hat sich mit Vorliebe den Erzeugnissen der Kunsttöpferei zugewendet: die Schönheit und der eigentümliche Reiz dieser Arbeiten, das noch relativ reichlich vorhandene Material, und die auch dem weniger Bemittelten gewährte Möglichkeit, seinen Sammeleifer zu befriedigen, lassen diese Bevorzugung keramischer Gegenstände erklärlich erscheinen. Mit dem wachsenden Interesse hat jedoch die Fachlitteratur, aus welcher sich der Laie Rats erholen könnte, nicht gleichen Schritt gehalten: fehlt es doch in erster Linie an einem zusammenfassenden Werk, welches die historische Entwickelung der Kunsttöpferei kurz und übersichtlich darstellt. Nicht minder auffallend ist der Mangel an Monographien, obwohl gerade hier der Lokalforschung noch ein weites, fast unbeackertes Feld der Thätigkeit offen liegt. Endlich sind die viel benutzten Markenbücher wenigstens für die deutschen Marken durchweg unzuverlässig und völlig ungenügend.

Anders steht die Sache in Frankreich und England. Hier ist das Kunstinteresse fast möchte man sagen zum Kunstbedürfnis geworden; lange bevor man in Deutschland die Werke der Kunsttöpferei überhaupt beachtete, hat man hier gesammelt, ganze Sammlungen aus Deutschland herausgeschleppt: ich erinnere nur an das rheinische Steinzeug. Allerdings gehört die Kenntnis keramischer Produkte in den besseren Gesellschaftskreisen jener Länder so gut zur allgemeinen Bildung wie die Kenntnis der Litteratur, und es würde derjenige für ungebildet gelten, der eine solche Kenntnis ablehnte. Hand in Hand mit diesem Sammeln ist seit Jahrzehnten die keramische Litteratur gegangen. Die Arbeiten von Brogniart sind bekannt genug, und mag auch die treffliche „Histoire de la céramique“ von Jacquemart heute für praktische Zwecke ihre Bedeutung verloren haben, so ist sie doch eine ganz vorzügliche Leistung, ein epochemachendes Werk von bleibendem Wert. Gewiß war eine solche zusammenfassende Arbeit nur auf Grund der zahlreichen französischen und englischen Monographien möglich: Deutschland ist dabei schlecht weggekommen, da es hier an Vorarbeiten fehlte. Wirkliche Verdienste um die Geschichte der Kunsttöpferei, namentlich der deutschen, erwarb sich August Demmin, dessen Guide de l'amateur de faïences et porcelaines heute noch das brauchbarste Buch auf diesem Gebiet ist. Allerdings steht die letzte (5.) Auflage (1877) nicht auf der Höhe, insofern die neueren Forschungen zu wenig berücksichtigt sind. Auf den Arbeiten von Jacquemart und Demmin beruhen durchaus das Markenbuch von Gräsſe (Guide de l'amateur de porcelaines et de poterie) und Jännicke, „Grundriß der Keramik“. Letzterer hat auch andere Werke zu Rate gezogen und die Marken in einem Hefte am Schluß vereinigt. In beiden Büchern sind die Marken übrigens so wenig übersichtlich geordnet, daß die Benutzung außerordentlich erschwert ist; beide geben ohne jede Kritik die Marken ihrer Vorgänger, so daß auch alle Fehler aufgenommen. Und dieser Fehler sind nicht wenige. Man kann annehmen, daß ein Viertel aller deutschen Marken falsch gelöst sind: ohne strenge Prüfung, auf ganz unsichere Mitteilungen hin, sind Marken in die Sammlungen aufgenommen, die sich nun von Buch zu Buch schleppen; den Sammlern längst bekannte Marken fehlen, eben weil sie noch nicht gedruckt sind; kurz das ganze Gebiet bedarf dringend der Reformation. Eine solche ist nicht anders durchzuführen, als durch Sichtung des vorhandenen Materials und durch Veröffentlichung nur sicherer Marken. Hier wird hauptsächlich die Lokalforschung einzusetzen haben, der dabei die Hauptthätigkeit zufällt; ferner wird in den noch heute bestehenden Fabriken jedenfalls handschriftliches Material genug vorhanden sein, dessen Publikation manchen dunklen Punkt aufklären dürfte; endlich liegt in gewissen Büchern des vorigen Jahrhunderts ein reiches Material verstreut.

Das „Kunstgewerbeblatt“ wird an dieser Stelle fortlaufend längere oder kürzere Abhandlungen, Notizen, Auszüge aus seltenen oder wenig zugänglichen Werken, soweit nötig mit Illustrationen bringen, welche dunkle und zweifelhafte Stellen in der Geschichte der Keramik aufklären sollen. Dazu bedarf es des Zusammenwirkens aller Fachgenossen, an welche hierdurch die ergebene Bitte um freundliche Unterstützung dieser Rubrik, wenn auch durch noch so kurze Mitteilungen, ergeht.

I.

Schweriner Faience.

Das großherzogl. Museum zu Schwerin besitzt eine kleine Anzahl Faiencen, welche sich durch ihre Marken als Schweriner Fabrikat ausweisen. Einige dieser Stücke sind durch ein Mitglied der Familie Appelstädt, welcher die Fabrik gehörte, als Geschenke in das Museum gekommen.

Über die Fabrik ist wenig bekannt. In dem handschriftlichen Nachlaß des Geheimrats P. Schmidt vom Jahre 1763 ff. findet sich folgende Notiz:

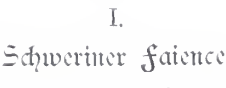
„Fayence oder unächtes Porzellan ward eine Zeit lang auf Stieten (Groß-Stieten bei Wismar), einem Gut der Kammerherrin von Bülow, verfertigt, und jetzt ist der Töpfer Appelstädt auf der Vorstadt Schwerin damit privilegiret worden.“

Schweriner Faience-Terrine.

Die Fabrikation in Stieten bestätigt ein Fund von zerbrochenen und zusammengeschmolzenen Unterschalen von Tassen (vgl. Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde XXIII, 1858, S. 173.). Die Appelstädtsche Fabrik befand sich in Schwerin im Hause Rostockerstraße 24.

Die Formen und der Dekor der Schweriner Faience zeigen denselben Charakter wie die Erzeugnisse anderer Fabriken der Zeit: das Tafelgeschirr weist die Rococoformen in reicher Durchbildung auf. Das gebräuchliche Ornament sind Blumen: Bouquets und Streublumen in Blaumalerei oder farbig auf weißem Grund. Beliebt scheint die Reliefverzierung gewesen zu sein, indem sowohl das ganze Blumenmuster in Relief aufgelegt und dann bunt bemalt, oder kleine Perlstäbe als Ränder, Borten ꝛc. angebracht wurden.

Nicht alle Stücke sind markirt; außer einigen wie Z aussehenden Zeichen, wohl Malermarken, kommt nur die hier mitgeteilte Marke vor.



Ihre Lösung ist nicht sicher; vielleicht:

„Appelstädt, Schwerin, Kunsttöpfer“.

Die oben angezogene Handschrift des Herrn Schmidt von 1763 ff. berichtet auch über einen in Mecklenburg angestellten Versuch, echtes Porzellan anzufertigen:

„Im Jahr 1765 gab sich ein Mann bei S. Durchlaucht zu Ludwigslust an, welcher seiner Aussage nach bey der Porcellan-Fabrique in Meißen vormahlen engagiret gestanden. Er wollte Dresdner Porzellan fabriciren und das Silber aus dem Flugsande, welcher in großer Menge bey Picher (in der Nähe von Schwerin) lieget, abtreiben. Er versprach aus einem Centner Sand 36 Pfd. Silber zu liefern, und Sereniſſimus ließen darauf ein Gebäude und einen Schmelzofen in Picher anlegen.“

Picher liegt an der Straße zwischen Hagenow und Ludwigslust; die erwähnte Durchlaucht ist Herzog Friedrich, 1756—1785. Ob dieser Versuch zu Resultaten geführt hat, ist nicht bekannt. (Vergl. Jahrbücher des Vereins für Mecklenb. Geschichte und Altertumskunde VIII, 1843, S. 243 ff.) (Nach Mitteilungen des Herrn Hofrat Dr. Schlie in Schwerin.)

Spiegel lith

Imp F Didot & Cie Paris

FARBIGES ORNAMENT.

von einer Decke der alten Moschee zú Cordova

Bücherschau.

I.

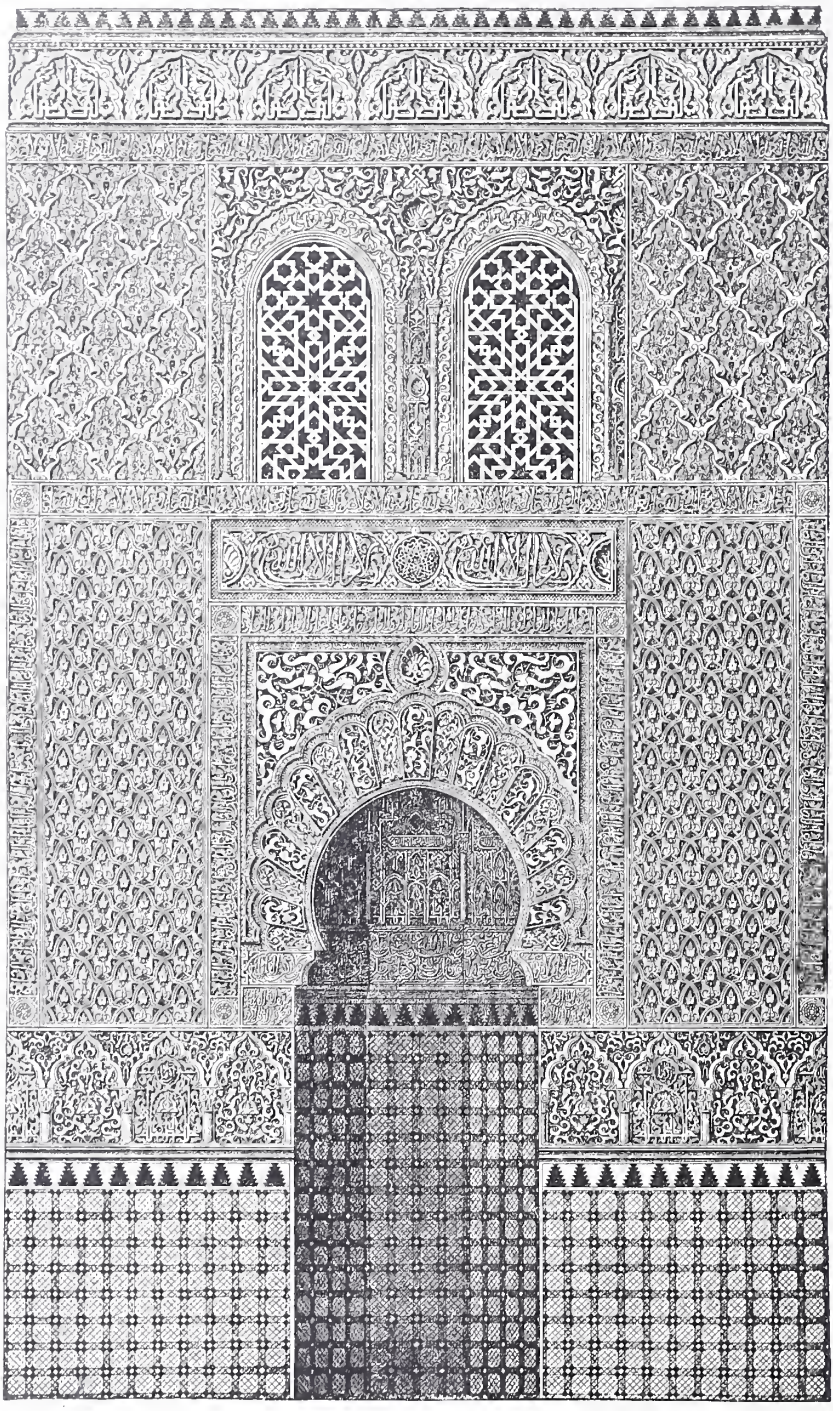
Dr. Gustave le Bon. La civilisation des Arabes. Ouvrage illustré de 10 chromolithographies, 4 cartes et 366 gravures, dont 70 grandes planches, d'après les photographies de l'auteur ou d'après des documents les plus authentiques. Paris, Firmin-Didot et Cie. 1884. Fr. 30.

P. J. Der Kultur des Islam sind unter den geistigen Mächten des Abendlandes in erster Linie die Wissenschaften, demnächst das Kunstgewerbe verpflichtet. Wie einst der altgriechischen Kunst alle ersten Keime von Osten zuflogen, so nährte sich im Mittelalter das Abendland an jener Quelle. Jahrhunderte lang deckten die Webstühle Vorderasiens den Bedarf an Prachtstoffen bei den Völkern des Westens; die fabelhaften Muster pflanzten sich von den Teppichen auf den Stein der Kirchen und Kapellen über und wurden mit christlicher Symbolik umkleidet. Den Arabern, vorzüglich den Ägyptern, sah Venedig einen Teil seiner glänzenden Glastechnik ab; von den spanischen Mauren lernte Italien das uralte Geheimnis der Zinnglasur und stattete mit ihrer Hilfe einen Zweig der Töpferei mit den höchsten Reizen dekorativer Kunst aus. Als letztes, reichstes Erbteil fiel der Renaissance ein Stück des arabischen Flachornamentes, die schon damals so genannte Maureske, zu, ein unerschöpfliches Motiv im Ornament der Deutschen, Niederländer und Franzosen, fügsam für alle Launen des wechselnden Zeitgeschmackes.

Den wunderbaren Boden, der schon für unser engeres Interesse so viele Früchte zeitigte, sucht Herr G. le Bon im Ganzen und in seinen Teilen zugänglich zu machen. Nicht durch Worte, durch landschaftliche und historische Schilderung allein, sondern vorwiegend und mit Absicht durch die Anschauung, durch die Abbildung der Örter und Menschen, der Sitten und Denkmäler, der Bauten und der Kleinkunst. Auf seinen Reisen durch Spanien, Ägypten und Syrien hat den Verfasser sein eigener photographischer Apparat begleitet; der Holzschnitt und die Zinkätzung gestatten, nicht nur von diesen getreuesten Skizzen, sondern dazu von gut gewählten anderweitigen Photographien eine erstaunliche Fülle zu bieten. Zur Ergänzung sind einzelne höchst saubere Zeichnungen und Farbendrucke nach den besten, schwer zugänglichen Werken über besondere Teile des mohammedanischen Kulturgebietes herangezogen; für die persische Architektur Coste, für die Alhambra Owen Jones, für andere spanische Denkmäler die großartige spanische Staatspublikation. Die dankenswerte Bereitwilligkeit der Herren Verleger gestattet uns unter anderem zwei Beispiele der letzteren Gruppe vorzulegen, die Fassade der Moschee der Alhambra zu Granada und die farbige Aufnahme eines Deckenfeldes aus der alten Moschee zu Cordova. Die kleineren Illustrationen sind nach eigenen Aufnahmen des Verfassers hergestellt. Wir wählten solche Tafeln, welche für die dekorative Kunst von besonderem Wert sind; daneben steht eine bunte Reihe landschaftlicher Bilder, Städteansichten, Volkstypen, Momentaufnahmen höchst bezeichnender Straßenscenen. Überall Wirklichkeit und Gegenwart, keine gewagte Rekonstruktion oder historische Illustrationssünden; der Leser selbst soll Material gewinnen, um sich auch das Vergangene wach zu rufen. Der Verfasser rühmt kaum zu viel, wenn er meint, daß nur ein Durchblättern der Abbildungen mehr Aufschluß über die Kultur der Araber gewähre als mancher dickleibige Band.

Wir legen auf diese Tendenz besonderen Nachdruck, nicht nur weil sie den Wünschen und Bedürfnissen der Kunstgeschichte entgegenkommt, sondern weil ganz entsprechend der Text des Werkes mehr den Niederschlag gesunder Reisebeobachtungen und völkerpsychologischer Kombi-

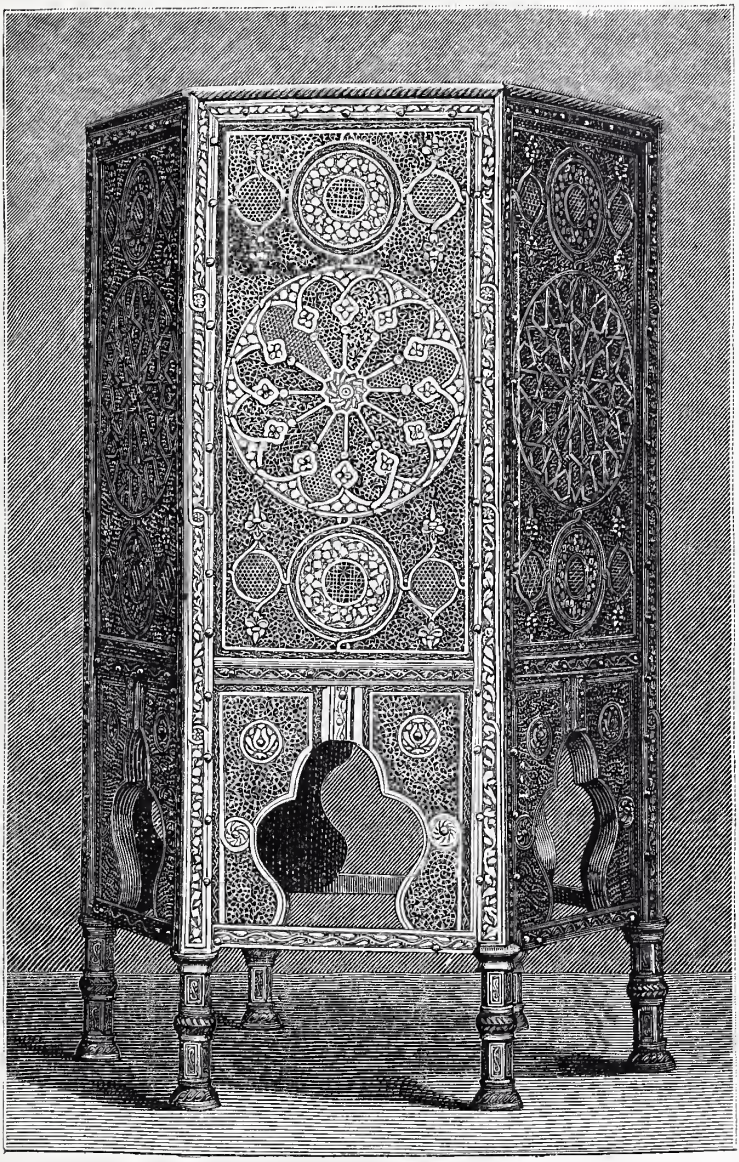
nationen, als selbstthätiger Geschichtsforschung bietet. Der Verfasser glaubt an eine historische Zukunftsmethode: im 20. Jahrhundert werden werden sich unsere Gelehrten nicht abschrecken lassen und getrost im Geiste des 19. Jahrhunderts die kaum begonnene, mühselige Einzelarbeit fort=



Fassade der Moschee der Alhambra.

Photographien, Karten und die graphischen Kurven der Statistik den Bericht und die Erörterungen ersetzen. Allein vorderhand, hoffen wir, führen, welche erst die Bausteine zu einer künftigen Geschichte der arabischen Kultur schafft. Auch überzeugt uns der umfangreiche biblio=

graphiſche Nachweis und die Umſicht, mit welcher im Verlaufe der Darſtellung alle weſentlichen Phaſen des arabiſchen Weſens berührt werden, daß der Verfaſſer trotzdem die Erkenntniſſe der alten Methode mit Geſchick zu verwerten weiß.



Schrank aus Bronze mit Silber tauſchirt.

Das einleitende Buch orientirt über Land und Leute der arabiſchen Urheimat und ſucht aus den zerſtreuten Andeutungen der alten Schriftſteller ein Bild des Zuſtandes vor Mohammed zu gewinnen. Der Name des Propheten und der Koran werden die Siegeszeichen der erſten Eroberer. In breiten Gemälden ſtellen ſich darauf die gewaltigen Provinzen des arabiſchen Weltreiches dar, ſtets aufgehellt durch die mannigfachen Abbildungen: Jeruſalem mit den älteſten architektoniſchen Denkmälern des Islam, der märchenhafte Zauber von Bagdad, die fürſtliche Pracht Perſiens und ſeiner weiten, glänzenden Moſcheen, die Miſchformen, welche die Kultur und Kunſt der Mohammedaner auf indiſchem Boden geſchaffen. Zu konzentrirtem Studium forderte das zugängliche Ägypten der Fatimiden auf, das Bindeglied zwiſchen Oſt und Weſt. Noch ſteht ja in Kairo (wer weiß, auf wie lange?) die beſterhaltene Kette von Bauten des Islam hart neben einander. Eine Überſicht

über die kleineren Herrschaften in Nordafrika leitet zu der Glanzstätte arabischer Thätigkeit, nach Spanien; nach einander werden hier wie in den übrigen Abschnitten der Zustand des Landes vor dem maurischen Einfall, die Geschichte der Eroberung, die Kultur der Blütezeit und die erhaltenen Denkmäler besprochen. Nach Sicilien, Italien und Frankreich schob die arabische Macht ihre Vorposten; jetzt bedroht sie die Hauptstadt des Abendlandes, und mit dem Zeitalter der Kreuzzüge endet ihr Siegeslauf gen Westen. Der Türke übernimmt die Erbschaft.

Die Sitten und Gebräuche des heutigen Orients beschreibt und beurteilt der Verfasser des weiteren mit frischer Anschauung, ja mit einer romantischen Vorliebe für den harmonischen Quietismus; selbst für die Polygamie bricht er eine Lanze. Der umfangreiche Abschnitt über die eigentliche Civilisation der Araber zerfällt etwas mechanisch in die üblichen kulturhistorischen Rubriken. Allein hier leidet die Anschauungsmethode Schiffbruch und zumal die Sprache und die Litteratur hätten tiefere historische Blicke verdient. Doch dürfen wir auch bei den Abschnitten über die bildenden Künste und die Architektur nicht vergessen, daß sie nur ein Gesamtbild vervollständigen, nicht in sich selbst neue Felder erschließen sollen Noch ist ja die Aufgabe kaum berührt, die Baukunst und zumal die Dekoration der Araber durch vergleichende Studien und eingehende Analyse in ihrer Gesamtheit aufzuklären. Es würde dazu ein Kenner zugleich der arabischen Sprache und Geschichte und aller vorausgehenden Kunstformen und Konstruktionen erstehen müssen, der mit Skizzenbuch, Maßstab und Senkblei von der Provence bis an den Indus wanderte, allerorten die die schwierigsten chronologischen Lokalfragen löste und schließlich das unermeßliche Material zu ordnen und mit der allgemeinen Geschichte der arabischen Herrschaft und Bildung in Einklang zu setzen wüßte. Allein so lange diesem künftigen Geschichtsschreiber der arabischen Kunst nicht eine ganze Kette von Einzelstudien vorgebaut haben, werden wir wohl auch für die Werke der Kleinkunst in der bedauerlichen Unsicherheit bleiben, mit der wir heute zwar einzelne Gruppen der vorderasiatischen Faienceen, der Fliesen, der Teppiche, der Gewebe sondern, kaum eine aber nach Ort oder gar Zeit festzunageln vermögen.

Vorderhand wird jeder, dem die sinnige Kunst der Araber als schönster Ausdruck ihrer Kultur am Herzen liegt, und wer sich für unser Schaffen von diesen unerschöpflichen Motiven des Flächenschmuckes, von der Feinheit des Raumgefühles, von dem Reichtum der Technik Erfolg verspricht, gut thun, unter den Schätzen des Herrn le Bon Umschau zu halten. Es stände besser um das deutsche Publikum, wenn auch bei uns ein einsichtiger Verleger es wagen dürfte, für den geringen Preis von 30 Francs ein so nützlich ausgestattetes, lehrreiches Werk zu bieten.

II.

Das Tafelsilber J. J. K. K. H. H. des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preußen. Festgeschenk zu Höchstderen Vermählung am 27. Februar 1881, dargebracht von preußischen Städten. Entworfen von Adolf Heyden. Text von Julius Lessing. — 25 Tafeln in Lichtdruck von Albert Frisch. — Berlin, Verlag von Paul Bette. In Mappe Preis 100 Mk.; geb. 120 Mk.

R. Die hohen Familienfeste im preußischen Königshause, welche im Laufe der letzten Jahre gefeiert sind: die Vermählung des Prinzen Wilhelm und die silberne Hochzeit des kronprinzlichen Paares, haben dem preußischen Volk und vielen Kreisen außerhalb des engeren Vaterlandes willkommene Veranlassung geboten, seiner Liebe, Verehrung und Ergebenheit gegen das erhabene Herrscherhaus auch äußerlich Ausdruck zu geben. Zugleich bot sich hier eine erwünschte Gelegenheit, die Leistungen deutschen Kunsthandwerks auf der Höhe zu zeigen, welche dasselbe nicht zum mindesten unter der fördernden Teilnahme des deutschen Kronprinzenpaares im letzten Jahrzehnt erreicht hat. Und auf der anderen Seite kamen die großen Aufgaben, welche bei dieser Gelegenheit gestellt wurden, auch dem Kunsthandwerke wiederum zu Gute: denn nur an wirklich großen, umfassenden Arbeiten, welche die Entfaltung der höchsten künstlerischen Kräfte verlangen, kann Kunst und Handwerk erstarken, frische Kräfte zu neuer Arbeit sammeln. Als die bedeutendste unter diesen Aufgaben muß das Festgeschenk angesehen werden, welches 96 preußische Städte dem Prinzen und der Prinzeß Wilhelm zur Vermählungsfeier dargebracht haben: das vollständige Silbergeschirr für eine Galatafel zu fünfzig Gedecken. Dieses großartige Geschenk, an dessen Herstellung während der Jahre 1881/1882 die bedeutendsten norddeutschen Werkstätten mit

ihren besten Kräften ununterbrochen gearbeitet haben, sollte nach den Intentionen der Stifter nicht sowohl für den jetzigen Bedarf ausreichen, als überhaupt die Tafel des preußischen Königshauses bei festlichen Gelegenheiten würdig zu schmücken geeignet sein.

Das Service war unmittelbar nach Vollendung im Juni und Juli 1883 im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Um aber auch

ließ, auch auf eine würdige Ausstattung desselben Bedacht genommen. Genau 150 Jahre vor Vollendung des jetzigen Tafelsilbers erfolgte dann durch den sonst so sparsamen Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I., welcher hierdurch seiner hohen Meinung und dem Bewußtsein von seiner königlichen Macht und Würde Ausdruck zu geben beabsichtigte, jener ungeheure Auftrag an die Gullmannsche Silberhandlung zu Augsburg,

Die Weichsel. Modellirt von Geyer. In Silber ausgeführt von D. Vollgold & Sohn in Berlin.

weiteren Kreisen ein möglichst anschauliches und vollständiges Bild des Ganzen zu geben, der modernen Goldschmiedekunst neue Anregungen zu bieten, endlich diese in der Geschichte des deutschen Handwerks Epoche machende Arbeit auch spätesten Geschlechtern im getreuen Abbild zu erhalten, ist mit Genehmigung der hohen Besitzer die vorliegende Publikation veranstaltet.

Das preußische Königshaus besaß ehedem einen reichen Schatz an silbernem Gerät aller Art: der erste preußische König, der prachtliebende Friedrich I., hatte, als er sein Königsschloß an der Spree durch den großen Schlüter erbauen

welcher Jahre lang die Augsburger Goldschmiede vollauf beschäftigte. Es war ein ganzes Mobiliar von Silber, hauptsächlich aber Tafelsilber, eine Reihe großer Tafelaufsätze ꝛc. Eine Schätzung der Arbeiten durch Joh. Jac. Frings, „Augsburgscher Müntz- und verpflichteter Kreiswardein aus Franken, Schwaben und Bayern“ ergiebt die Summe von ca. $1\frac{1}{2}$ Million Mark. Die Entwürfe zu diesem Silbergerät stammten von dem bekannten Maler Riedinger, auch die Namen der ausführenden Meister sind uns bekannt. Aber von all den Schätzen ist nicht mehr erhalten, als hinreicht, ein großes, von Eosander

von Göthe im Rittersaale des königl. Schlosses errichtetes Büffet zu zieren: alles übrige ist von Friedrich dem Großen während der Kriegsjahre eingeschmolzen, den Rest brachte Friedrich Wilhelm III. dar, um die Not des Vaterlandes am Beginn unseres Jahrhunderts zu mindern. So fehlte denn bis in unsere Tage ein der Bedeutung der vergrößerten Machtstellung des Königshauses würdiger Tafelschmuck: wenn die Städte der Monarchie heute dem königlichen Hause solch würdiges Geschenk darbringen, so geben sie damit im gewissen Sinn nur zurück, was dieses erhabene Haus in Zeiten der Not dem gemeinsamen Vaterland geopfert hat. Durch allerhöchste Ordre ist vor kurzem das Tafelsilber des Prinzen Wilhelm zum Fideikommiß des königl. Hauses der Hohenzollern erklärt, das regierende Haupt zum Gebrauche desselben berechtigt.

Der Entwurf des Ganzen rührt von Adolf Heyden her, dem das Berliner Kunstgewerbe schon so mannigfache und reiche Förderung verdankt. Er lehnte sich dabei möglichst an die Formen der Schlüterschen Bauten an, Formen, welche in ihrer Bedeutung für die ganze künftige Entwickelung der Berliner Bau- und Kleinkunst zwar langsam aber stetig in weiteren Kreisen erkannt werden. Daß es sich dabei übrigens nicht etwa um ein Arbeiten im alten Stile handelt, sondern daß wir es hier mit durchaus modernen, nur unter dem Einfluß jener Formen stehenden Werken zu thun haben, lehrt schon der flüchtigste Blick auf die Tafeln des Werkes. Im übrigen war bei der Ausführung den einzelnen Bildhauern, Modelleuren, sowie den ausführenden Werkstätten doch möglichst freie Hand gelassen, ihre Individualität zur Geltung zu bringen, eigene Kunst walten zu lassen: durch die fortwährende wechselseitige Berührung zwischen dem Erfinder und Leiter einerseits und den ausführenden Künstlern andererseits ist es möglich geworden, ein völlig harmonisches Ganze zu stande zu bringen. Eine prächtige Werktafel, welche gleichfalls dem hohen Paar übergeben wurde und der eine eingesetzte, von Siemering modellirte Medaille zur besonderen Zierde gereicht, bewahrt die Namen der beteiligten Künstler und Werkstätten späteren Zeiten auf.

Das vorliegende Werk reproduzirt auf 25 Tafeln sämtliche in Silber ausgeführte Gegenstände, sowie einen Satz Gläser: der dazugehörige Tisch, sowie die Werktafel sind ausgeschlossen, von letzterer ist ein Abdruck gegeben, auch die ebenerwähnte Medaille im Text. — Die Anordnung des Ganzen ist hinreichend bekannt: das Mittelstück der ganzen Tafel bildet das „Glückhafte Schiff" mit seinem prächtigen Figurenschmuck nebst zwei mächtigen Kandelabern; doch ist bei der Einrichtung zugleich darauf Rücksicht genommen, daß auch für kleinere Tafeln passende Arrangements mit den Aufsätzen getroffen werden können. An solchen Aufsätzen sind noch vorhanden: zwei mächtige Weinkühler mit Schalen, durch reichen figürlichen Schmuck besonders ausgezeichnet, zwei Schmuckkannen, ebenfalls auf Untersätzen, vier Blumenschalen und endlich, lediglich als Tafelschmuck gedacht, die Gruppen der vier Hauptflüsse des Königreichs Preußen: Rhein, Elbe, Oder und Weichsel. Zehn kleinere Kandelaber gestatten endlich, auf der Tafel einen rhythmischen Wechsel von hohem und niedrigem Schmuck eintreten zu lassen. Alle diese größeren Stücke, bei denen durchweg ein reicher figürlicher Schmuck zur Verwendung gekommen ist, sind auf einzelnen Tafeln in genügender Größe zur Anschauung gebracht: von den wichtigeren Teilen sind Detailansichten gegeben. Das große Mittelstück hat die Verlagshandlung außerdem noch in besonderem Abdruck auf großem Kupferdruckpapier einzeln abzulassen sich entschlossen, um einen passenden und lehrreichen Wandschmuck für Goldschmiede- und Ciselirwerkstätten, Läden ꝛc. abzugeben. Die übrigen Teile, das eigentliche Gebrauchsgerät, als Teller, Schüsseln aller Art, Weinkannen, Kompot-, Salat- und Gemüsenäpfe ꝛc., sind auf den Tafeln 14—23 zum Teil in Gruppen zusammengestellt.

Der treffliche knappe Text von Julius Lessing giebt über die Entstehung des Ganzen, die Ausführung im einzelnen Auskunft; er würdigt das ganze Unternehmen in seiner Bedeutung für unser modernes Handwerk und als „Denkmal der höchsten künstlerischen Leistungsfähigkeit des arbeitenden Bürgertums". Der hohen Bedeutung des Tafelsilbers selbst ist der Verleger durch die Ausstattung des Werkes gerecht geworden; die Tafeln von Albert Frisch, zum Teil unter sehr schwierigen Verhältnissen und mit nicht unerheblichen Opfern in Lichtdruck hergestellt, sind von hoher Vollendung; sie geben auch die kleinsten Details mit größter Schärfe, so daß sie als Unterrichts- und Vorbildermaterial ohne weiteres Verwendung finden können.

Zum Kapitel der Ausstellungen.

R. Allmählich hat man sich bereits daran gewöhnt, daß jede Stadt über 5000 Einwohner ihre Gewerbe- und Industrie-, sowie Altertümerausstellung hat, gehabt hat oder haben will. Daß dabei nichts herauskommen kann, weiß jeder Einsichtige; trotzdem hört dieses Unwesen nicht auf. Gegen eine Ausstellung der in einem Bezirk noch vorhandenen Altertümer wird man so lange nichts einwenden können, als sich dieselbe eben in den Grenzen des engeren Bezirks hält, oder auf bestimmte Gruppen künstlerischer Erzeugnisse beschränkt. Der Umfang solcher lokaler Altertümerausstellungen wird sehr verschieden sein, je nach den Verhältnissen des Bezirkes oder der Bedeutung der — sit venia verbo — Unternehmer. Jedenfalls ist es heute nicht mehr so leicht, Teilnehmer für solche Unternehmungen zu finden, da letztere zu häufig, erstere allmählich vorsichtig werden. Die Konzessionen, welche man den Besitzern alter Kunstwerke machen muß, um sie zum Ausstellen zu veranlassen, stehen heute oft kaum noch im Verhältnis zum Resultat solcher Ausstellungen von mäßigem Umfang.

Um so wohlthuender berührt ein gedrucktes Zirkular des „Mährischen Gewerbemuseums in Brünn", in dem zur Beteiligung an einer „Ausstellung von kirchlichen Gegenständen" aufgefordert wird; dasselbe ist von so rührender Unbefangenheit, daß es sich wohl lohnt, es etwas näher zu beleuchten. Eine Ausstellung beregter Tendenz ist unzweifelhaft ganz verständig: Kirche und Kunst können dabei nur gewinnen, zumal in einem Land, wo letztere mehr oder weniger auf erstere angewiesen ist. Das Programm beginnt:

„Durch diese Ausstellung soll in einem übersichtlichen Bilde all Dasjenige vorgeführt werden, was in Mähren und den angrenzenden Ländern aus früherer Zeit an Gegenständen kirchlicher Kunst auf uns überkommen ist; es soll des Weiteren gezeigt werden, was heutzutage auf dem Gebiete kirchlicher Kunst geleistet wird. [Also doch auch wohl in Mähren?] Bei dem *localen* und *daher beschränkten* Umfange dieser Ausstellung soll durch Abbildungen ꝛc. ein generelles Bild der kirchlichen Kunst aller Jahrhunderte gegeben werden."

Man würde auch den letzten Satz au Mähren beziehen, ersieht aber aus dem ganzen Ausstellungsplan, daß dies nicht der Fall ist. Nach letzterem wird nämlich eine Ausstellung geplant, mit der man allenfalls, wenn es sein muß, den Münchener Glaspalast füllen kann. Die Ausstellung soll nämlich umfassen:

I. Die gruppenweise Vorführung von Gegenständen kirchlicher Kunst und kirchlichen Kunstgewerbes *jeder Art, alter und neuer Zeit*, im Original oder Copie. (Also nicht bloß mährischen Besitzes oder Herkunft!)

II. Die Vorführung mehrerer Interieurs kirchlichen Genres, somit vollständig stylgerecht durchgeführter und ausgestatteter kirchlicher Räume, und

III. nach Stylen und Kunstperioden geordnete Abbildungen (Zeichnungen, Photographien, Farbendrucke ꝛc. ꝛc.) von ganzen Kirchen und deren Innerem, sowie von Gegenständen zur Ausschmückung und Ausstattung von Kirchen überhaupt.

Anschließend an dieses:

IV. Ausstellung von Publicationen *jedweder Art über kirchliche Kunst* und Kunst-Industrie, Archäologie ꝛc.

Mit dieser Ausstellung soll weiter verbunden sein:

V. Die Abhaltung einer Reihe von Vorträgen über kirchliche Kunst:

die genauer präzisirt werden.

Um die Ausstellung von weiterem und bleibendem Nutzen zu gestalten, sollen, soweit die Mittel erlauben, neben einem zweckmäßig durchgeführten Cataloge

VI. Vervielfältigungen (Aufnahmen, Copien ꝛc.) der mustergiltigsten alten Objecte vorgenommen werden,

VII. eine Veröffentlichung der abgehaltenen Vorträge statthaben und die sub VI und VII angeführten Publicationen ꝛc. in der wohlfeilsten Weise der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden.

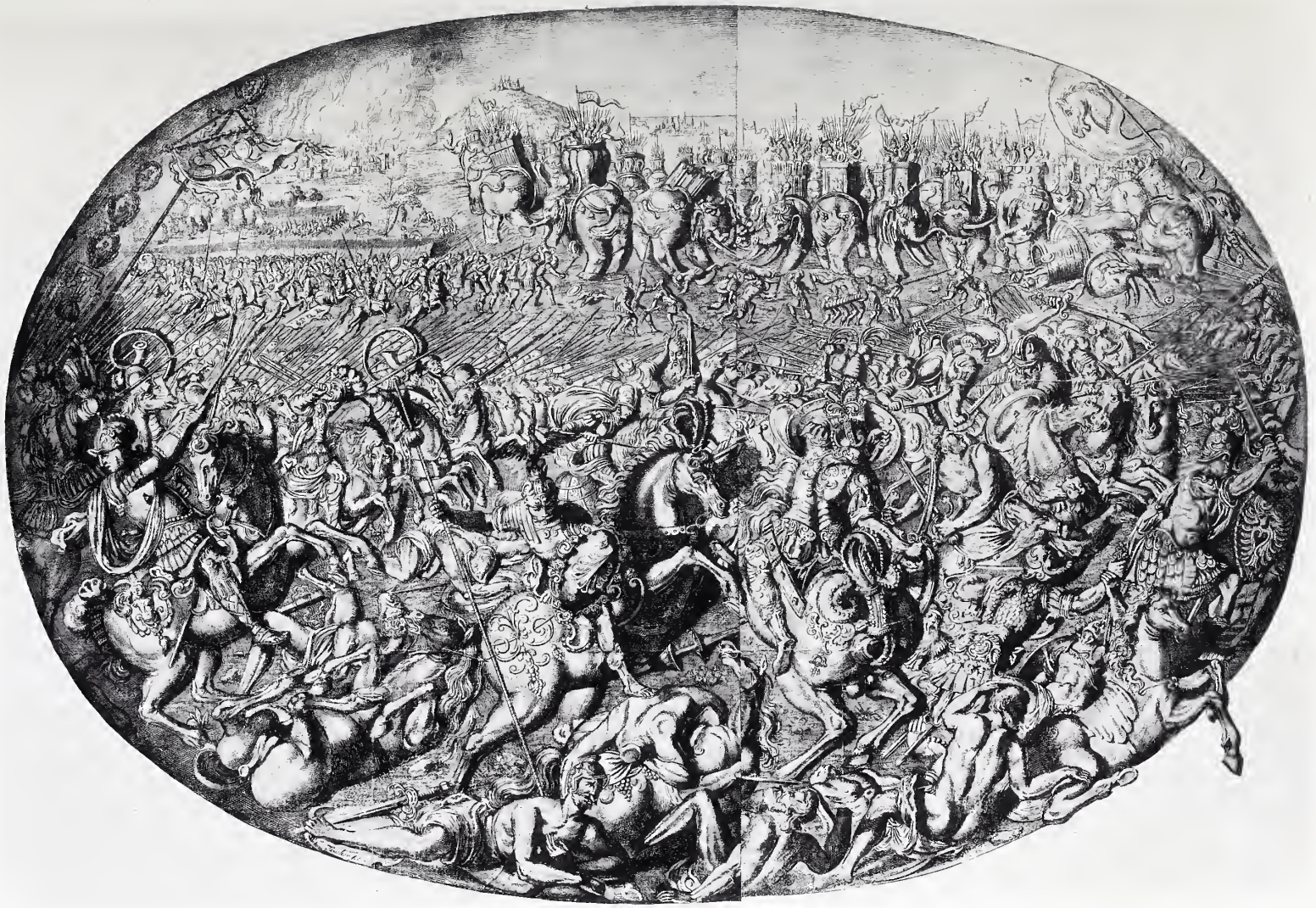
Dazu VIII. die unvermeidliche Lotterie und IX. Gründung eines Vereins für kirchliche Kunst in Mähren.

Das nenne ich doch eine „Lokal-Ausstellung!“ Wenn ein großes Institut, eine Behörde oder ein Verein für kirchliche Kunst solch Programm erläßt und sich an alle Behörden, Sammlungen, Kirchen des In- und Auslandes wendet, so ist das schon ein kühnes Unternehmen. Aber wenn ein kleines Museum, ohne Räume, Fonds ꝛc. das thut, — was soll denn da herauskommen? Es werden eine Anzahl alter Kirchengeräte planlos überallher zusammengeschleppt, ohne System, was gerade zu haben ist, ebenso eine größere Anzahl Abbildungen; einige lebende Bilder werden gestellt, die „stilgerecht durchgeführte kirchliche Räume“ vorstellen sollen, endlich schicken einige strebsame Verleger „Publikationen jedweder Art über kirchliche Kunst und Kunstindustrie“ — und ein Jahrmarkt für kirchliche Kunst ist wieder fertig. Wenn er nämlich fertig wird! Denn zum Glück hat das Museum selbst einige heilsame Riegel vorgeschoben, welche allzu starker Beteiligung von vornherein einen kräftigen Widerstand entgegensetzen dürften. Zunächst ist Ende August zur Beteiligung eingeladen, am 1. Oktober soll eröffnet werden; am 20. September sollen die Objekte am Ort der Ausstellung sein, größere früher. Das geht etwas eilig. Aber nun weiter; in den „Normen für die Ausstellung“ heißt es:

4. Die Zu- und Rücksendungskosten von alten Kunst- und kunstgewerblichen Ausstellungs-Objecten, welche von geistlichen Besitzern, Stiften, Klöstern und Pfarrämtern ausgestellt werden, trägt in besonderen berücksichtigungswerthen Fällen, sofern es gewünscht wird, das Museum.

5. Für den Aufstellungsraum, für die Aufstellung und für Besprechung der Objecte in den Blättern, insbesondere in den Museal-Mittheilungen ꝛc. erwachsen den Ausstellern keinerlei Spesen; selbe haben nur die Her- und Hinfracht zu tragen und bei Objecten, welche vom Auslande einlangen, auch nur dann Zoll zu entrichten, wenn dieselben hierorts verkauft werden. Für die umständliche Aufstellung besonders großer oder schwerer Objecte hat der Aussteller dem Museum die Eigenkosten zu vergüten.

Ich glaubte anfangs, ich hätte diesen Passus nicht richtig gelesen; bei genauerem Studium fand ich aber, daß die Sache sich doch so verhält: dafür, daß ein Institut irgend welcher Art so freundlich ist, sich Monate lang von ihm gehörigen Objekten, dem Brünner Museum zuliebe, zu trennen und dieselben lokaler Benutzung zu entziehen, sie den Gefahren des Transportes ꝛc. aussetzt, und Gott weiß welche Scherereien übernimmt, — dafür erwachsen ihm weiter „keinerlei Spesen“, nur zahlt es noch die „Hin- und Herfracht“, welche nur „sofern es gewünscht wird“, aber auch dann nicht jedesmal; sondern nur „in besonderen berücksichtigungswerten Fällen“, das Museum trägt!! Ich habe schon manche Aufforderung zur Beteiligung an Ausstellungen gelesen — und das Herz eines Museumsbeamten erfüllt schon der Gedanke, Kunstwerke auf die Wanderschaft schicken zu müssen, mit innigem Grimm — aber so etwas ist mir doch noch nicht vorgekommen. Man weiß nicht recht, ob das ganze Ansinnen naiv oder unverfroren ist. Aber, darf man füglich weiter fragen, wohin führt so etwas? Gewiß finden sich immer Leute, die nicht anders können, sie müssen ausstellen, oder solche, die ihre Sammlungen durch billige Zeitungsreklamen im Werte erhöhen wollen, auch Behörden werden gelegentlich gedrängt oder fallen von selbst hinein, — kurz, daß eine Ausstellung zustande kommt, daran ist nicht zu zweifeln. Welcher Art dieselbe sein wird, ist oben vermutungsweise ausgesprochen. Aber mag sie sein, wie sie will: das Beispiel wird weiter wirken und fortzeugend neue Ausstellungen gebären. Da hilft nur energische, gemeinsame Abwehr: man beschicke solche Ausstellungen nicht und lasse von sachkundiger Seite darüber gleich anfangs berichten. Dann schreckt man die Besucher ab, verhilft dem Unternehmen zu einem frischen fröhlichen Defizit und dann soll anderen Unternehmern die Lust dazu schon vergehen.



Lichtdruck von Hermann Rückwardt, Berlin.

Schüssel in Silber getrieben von Cristoph Jamnitzer.

Ein verlorenes Werk des Christoph Jamnitzer.

Von Arthur Pabst.

Die Fülle alter Silberschmiede-Arbeiten, welche uns trotz aller Verluste im Laufe der Jahrhunderte noch erhalten ist, darf man heute noch als ein ziemlich ungeordnetes Material ansehen. Kaum haben die größeren und besser verwalteten Museen den Anfang gemacht, ihre Schätze auf deren Herkunft zu untersuchen: in den meisten öffentlichen, fürstlichen und Privat-Sammlungen ist davon noch nicht die Rede. Hier findet man noch Werke des Benvenuto Cellini in Fülle, wenn's hoch kommt einmal einen Wenzel Jamnitzer, im übrigen mindestens Arbeiten aus den Werkstätten dieser Meister. Freilich ist die Aufgabe der Zuteilung alter Silberschmiedearbeiten an bestimmte Werkstätten deshalb noch schwierig, weil eine Sammlung der Silberstempel, der untrüglichen Kennzeichen der Herkunft des einzelnen Stückes, für die deutschen Werkstätten noch aussteht. Marc Rosenberg hat diese Riesenarbeit übernommen und steht dicht vor dem Abschluß: möge er uns nicht mehr allzulange darauf warten lassen! Bis dahin gilt es beglaubigte Stücke der einzelnen Meister aufzusuchen, als feste Punkte, von denen aus unter der Menge des vorhandenen Materials Umschau zu halten ist, um ein „Werk" des Meisters zusammenzustellen. Bisher ist das erst für einen Meister geschehen: für Anton Eisenhoit aus Warburg [1]), und sofort haben sich weitere Werke des Künstlers gefunden, oder auf Grund der beglaubigten Arbeiten eine Anzahl Stücke zum wenigsten seiner Werkstatt zuteilen lassen. Mit einem Schlage trat ein bis dahin nicht einmal dem Namen nach bekannter Meister ebenbürtig neben die großen deutschen Goldschmiede der Renaissance, ja wir haben von seinem Wirken und seiner Eigentümlichkeit ein weit deutlicheres Bild als von irgend einem jener Meister. Wohl besitzen wir eine ganze Anzahl bezeichneter Werke, aber doch selten genug aus einer Werkstatt, um uns die Thätigkeit derselben lebendig vorstellen zu können. Ja selbst von beglaubigten Arbeiten der Künstler, deren Namen auch dem weiteren Kreise der Kunstfreunde geläufig sind, kennen wir nur eine so kleine Anzahl, daß eine Übersicht über ihre Leistungen absolut nicht zu gewinnen ist. Wieviel sichere Werke haben wir denn (in deutschen Sammlungen) von Wenzel Jamnitzer? vor kaum einem halben Jahr erst hat Marc Rosenberg diese Frage beantwortet [2]). Es sind zehn Stück, zu denen auf der Ausstellung in Pest noch ein elftes sich

1) Lessing, J. Die Silber-Arbeiten des Anton Eisenhoit aus Warburg. 14 Tafeln mit Text. Berlin, Paul Bette.

2) Allgemeine Zeitung. 1884. Nr. 60. Beilage: Goldschmiede-Arbeiten der Renaissance in München.

gesellte [1]): sämtliche Arbeiten so grundverschieden, daß kein Mensch ohne die Stempel darauf kommen würde, sie einer und derselben Werkstatt zuzuschreiben.

Es ist daher eine sehr dringende Aufgabe, die beglaubigten Arbeiten der deutschen Goldschmiede im Bilde zu sammeln, „Werke" der Meister zusammenzustellen, genau in der Art wie Lippmann für die Handzeichnungen den Anfang mit Dürer gemacht hat. Es ist das ein Unternehmen, welches ohne öffentliche Unterstützung nicht unternommen werden kann: aber wenn für Herstellung ähnlicher „corpora" antik-klassischer Kunstwerke ungeheure Summen aufgewendet werden, so ist es am Ende kein unbilliges Verlangen, man möge eine gleiche Förderung auch den Werken deutscher Kunst angedeihen lassen. Inzwischen muß auf diesem Gebiet jeder Beitrag willkommen sein, der uns eine neue Basis für weitere Untersuchungen gewährt.

Nächst Wenzel Jamnitzer ist unter den Goldschmieden dieses Namens Christoph am bekanntesten geworden, nicht etwa weil wir über seine äußern Lebensumstände genauere Kunde hätten — wissen wir doch nicht einmal sicher, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er zu Wenzel stand [2]) —, sondern weil wir durch einige bezeichnete Arbeiten von seiner Hand und ein Grotteskenbüchlein uns ein deutliches Bild von seiner Kunst zu machen imstande sind.

Das wichtigste Stück von der Hand des Meisters bewahrt die kaiserliche Schatzkammer zu Wien [3]): eine ovale, vierfach gebuchtete Prunkschüssel aus vergoldetem Silber, mit der getriebenen Darstellung eines Triumphzugs des Amor. Der Mittel- und Hintergrund der figurenreichen Darstellung ist in flachem Relief gehalten, während die Figuren des Vordergrundes, durch Amors Macht überwundene Krieger, völlig rund getrieben und aufgesetzt sind. Diese Figuren sind von höchster Vollendung in der Durchbildung, zählen zu den ersten Meisterwerken der Goldschmiedekunst. Der Rand ist mit fein gravirten Darstellungen, aufgesetzten getriebenen Kartuschen und Figürchen geschmückt. Die Schüssel trägt die eingravirte Bezeichnung: „Cristofero Jamnizer fecit" in Kursivschrift, den Stempel des Meisters (Löwenkopf en face, darüber ein C.) und zweimal das Nürnberger Wardeinzeichen.

Zu dieser Schüssel gehört zweifellos — im Katalog der Schatzkammer ist es nur vermutungsweise ausgesprochen — eine Kanne [1]) gleicher Technik, auf hohem Fuß mit Deckel. Auf dem vierfach ausgebauchten Körper ist der Triumph der Zeit, des Ruhmes, der Wahrheit und des Todes in getriebener Arbeit dargestellt: schon der innere Zusammenhang der Darstellungen würde für die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke sprechen, abgesehen von Arbeit und Komposition. Der reich durchgebildete Henkel und Fuß, unten mit phantastischen Tieren, Masken und Figuren, zeigen ganz die barocken Formen und dasselbe etwas wilde Spiel der Phantasie, denen wir im Grotteskenbüchlein des Meisters an mehreren Stellen begegnen. Den Deckel bildet eine völlig frei getriebene weibliche Figur, auf einem phantastischen Vogel reitend.

Dieser Kanne ist ganz nahe verwandt ein gleiches Gerät des grünen Gewölbes [2]). Die Kanne auf hohem Fuß mit Deckel, Henkel und Ausguß ist gleichfalls einfach gebaucht und mit gravirten Darstellungen geschmückt; der

1) Vergl. Kunstchronik. XIX. (1884) S. 578.

2) Wir kennen aus Doppelmayer nur das Geburts- und Todesjahr des Meisters. Er war geboren am 11. Mai 1563; man sieht in ihm gewöhnlich einen Neffen des Wenzel, also einen Sohn des Albrecht Jamnitzer. Auf dem Grotteskenbuch nennt er sich: „Bürger und Goldschmied zu Nürnberg". Über Lehre und Meisterstück ist nichts bekannt. 1613 bis 1616 fungirte er als einer der „gekorenen Meister". Er starb am 22. Dezember 1618.

3) Schrank XVI. Nr. 70. — Abgeb. Leitner: Die Schatzkammer des österreich. Kaiserhauses, Taf. 40.

1) Schrank XVI. Nr. 66. — Abgeb. ebenda Taf. 41. Nicht bezeichnet.

2) Im Katalog von Grässe nicht erwähnt. — Abgeb. Grässe, Das grüne Gewölbe zu Dresden, Taf. 80. Nicht als Arbeit des Meisters erkannt. Markirt?

Henkel dem der Wiener Kanne sehr ähnlich, der Fuß hier reicher durchgebildet; der Ausguß hat die Gestalt eines Drachenkopfes; den mit 4 Bügeln geschmückten Deckel krönt eine weibliche Figur (Diana?). Ohne Zweifel rühren beide Kannen von demselben Meister her; die Verwandtschaft der einen mit der Wiener Schüssel sichert auch die andre als ein Werk des Christoph Jamnitzer.

Eine weitere hervorragende Arbeit des Meisters besitzt das Kunstgewerbemuseum zu Berlin: die silbervergoldete Tischfontäne, in Gestalt eines Elefanten [1]), von dessen Rücken aus einem reich verzierten Turme fünf Krieger in antiker Rüstung Speere und Steine herabschleudern. Ein prächtiges Geschirr, z. T. aus selbständig gearbeiteten und aufgesetzten Teilen bestehend, mit daran hängenden kleinen Schellen, schmückt den Rücken des Tieres. Ein Meisterzeichen trägt die Arbeit nicht: jedoch würde die Verwandtschaft der ornamentalen Teile des Geschirres, namentlich eine große Maske und die Anwendung der Schellen, mit einigen Blättern des Grotteskenbüchleins auf die Werkstatt des Christoph Jamnitzer schließen lassen.

Zu diesem Gerät gehörte nun aber ursprünglich eine große Silberschüssel mit der getriebenen Darstellung der Schlacht von Zama, welche die ausführliche Bezeichnung trug:

CHRISTOPHORUS JAMNITZER.
NORICUS INVENT (sic!) ET FEC.

Die Schüssel mit dem Elefanten kam als ein Geschenk der Herzogin von Simmern am 27. Februar 1694 in die kurfürstliche Kunstkammer. Zufolge Kabinetsordre König Friedrichs II. wurde sie 1752 „ausgeliefert". An wen? und wozu? wird nicht gesagt. Man hat vielfach angenommen, die Schüssel sei damals, wie so vieles Silbergerät des königl. Hauses, eingeschmolzen; doch befand sie sich nach einer Notiz am Ende des vorigen Jahrhunderts noch im Privatbesitz in Berlin [1]), ist also damals verkauft worden; seitdem ist sie verschollen. Nur eine Abbildung in Originalgröße hat sich davon erhalten, welche unsere Tafel reproduzirt [2]).

Dargestellt ist im Vordergrund ein heftiger Reiterkampf zwischen Römern und Puniern: Gefallene mit ihren Rossen decken den Boden; einzelne von den Pferden gestürzte Krieger kämpfen zu Fuß weiter. Römische Reiterei mit starrenden Lanzen, aus deren Mitte eine Fahne an langer Stange mit S P Q R herausweht, drängen von links her die weichenden Karthager, deren Fahne den auch auf punischen Münzen vorkommenden Pferdekopf zeigt, zurück. Im Hintergrund greift römisches Fußvolk die feindlichen Elefanten an, welche auf ihren Rücken mit Kriegern besetzte hohe Türme tragen; links eine brennende Stadt.

Die Zusammengehörigkeit der oben erwähnten Tischfontäne und dieser Schüssel springt sofort in die Augen: die Ornamente der Pferdegeschirre und Rüstungen der Krieger sind fast identisch mit den betr. Stücken der

1) Inv. K. 3900. — Abgeb: Zeitschr. für bild. Kunst XIX. 356; Sep.-Abdr. S. 35.

1) Kugler. Beschreibung der Kunstkammer zu Berlin. Nr. 270. S. 162.

2) Diese Abbildung, ein Kupferstich, bez. W. C. Taucher fec., findet sich als Illustration der Schlacht von Zama in der Begerschen Ausgabe des Florus (Rer. Romanar. libri II. Col. March. 1704 Fol.), ad pag. 304. — Das Buch scheint nicht häufig zu sein; unsere Tafel ist nach dem Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufgenommen, welchem in der Mitte der Tafel ein schmaler Streifen fehlt. In Berlin war kein andres Exemplar aufzutreiben. — Auf dem Stiche schwebt über der ovalen Schüssel, die wir allein auf der Tafel geben, ein Adler, in den Klauen ein Schriftband mit der Inschrift: Praelium Scipionis et Hannibalis. Rechts und links daneben zwei Kränze: in dem linken steht die oben mitgeteilte Künstlerinschrift, offenbar in Facsimile; im rechten Kranz sieben lateinische Hexameter auf die Bedeutung der Schlacht von Zama für die Weltherrschaft Roms. Die Unterschrift lautet: Ex Patera Argentea Cimeliarchy Regis Electoralis Brandenburgici ut hic exhibetur magnitudine. (40 cm hoch und 57 breit.) — Eine genaue Beschreibung des Stiches in: Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. Nürnberg 1831. 4°. Heft IV. Zusatz S. 61.

Fontäne. Die ganze Art der Behandlung und der Darſtellung der Elefanten im Hintergrund iſt gleichfalls in beiden Stücken dieſelbe. Aus der Art des Stiches darf man ferner ſchließen, daß die vier Hauptfiguren des Vordergrundes, welche in ſehr hohem Relief erſcheinen, ſelbſtändig gearbeitet und aufgeſetzt waren; alſo ganz wie bei der Wiener Schüſſel. Dieſe Annahme wird, wie mir ſcheint, geſtützt durch die über den Rand der Schüſſel ragenden Beine des (rechts unten) am Boden liegenden Pferdes, die im Original alſo auf dem Rande lagen. Denn ohne Zweifel iſt die Schüſſel, wie ſie in der Abbildung erſcheint, nicht vollſtändig, es fehlt ihr der Rand. Wir haben uns denſelben etwa analog der Wiener Schüſſel zu denken, ſchmal mit einem kleinen gekehlten Zwiſchenrand. Der Meiſter, dem es nicht ſowohl auf eine Wiedergabe der Arbeit Jamnitzers, ſondern auf die Darſtellung der Schlacht von Zama ankam, hat ihn vermutlich als für ſeine Zwecke überflüſſig weggelaſſen. Im Text iſt darüber nichts bemerkt.

Keine einzige Arbeit des Meiſters iſt datirt: ſeine künſtleriſche Thätigkeit fällt in die Zeit von etwa 1580—1618.

Wir kennen ſomit fünf unzweifelhafte Arbeiten des Chriſtoph Jamnitzer, welche uns eine deutliche Vorſtellung von der Kunſt des Meiſters und ſeiner Eigenart ermöglichen; es wird nunmehr nicht ſchwierig ſein, von dieſen feſten Punkten ausgehend in den Sammlungen weitere Stücke, auch wenn ſie nicht markirt ſind, ſeiner Werkſtatt zuzuteilen. Der Umſtand, daß in zwei Fällen nur die Schüſſel bezeichnet iſt, das dazugehörige Gießgefäß aber nicht, läßt das Vorkommen weiterer nichtbezeichneter Arbeiten als möglich erſcheinen. Daß außer den fünf mir bekannten Silberarbeiten des Meiſters noch mehr vorhanden ſind, iſt mehr als wahrſcheinlich.

Goldener Bruſtſchmuck mit Edelſteinen und Perlen. Srinagar.

Orientalisch-keramische Ausstellung in Wien.

Von B. Bucher.

Das Orientalische Museum in Wien ist eine Schöpfung des Jahres 1873. Die Ausstellung jenes Jahres hatte neuerdings und in weiteren Kreisen zum Bewußtsein gebracht, daß Österreich, mehr als irgend ein anderes Land berufen, den Vermittler zwischen Orient und Occident zu bilden, diese Aufgabe seit langem sich hatte aus den Händen winden lassen. Die Thatsache war unbestritten und unbestreitbar. Aber mit dem Beklagen derselben und den gegenseitigen Anklagen der verschiedenen Mitschuldigen hatte es bisher sein Bewenden gehabt. Man warf einander kurzsichtige Politik, Vernachlässigung der Gewerbsbeziehungen, Mangel an Pflege des Gewerbes, Steuerdruck ꝛc. auf der einen Seite, Schwerfälligkeit, Mangel an Unternehmungsgeist, unreelles Verfahren auf der anderen, Versäumnisse auf allen Seiten vor, und inzwischen verdrängten Napoleon und Guinee den Dukaten und den Maria-Thereſienthaler mehr und mehr. Beim Anblick der orientalischen Fabrikate und derjenigen, welche andere Länder dem Orient liefern, wurde man endlich inne, daß es höchste Zeit sei, den nutzlosen Streit zu lassen und zu handeln. Zur Wiederbelebung des Imports bedurfte es keiner großen Vorbereitungen, und in der That war, nachdem Eduard Haas, der Chef der Firma Philipp Haas & Söhne, das Beispiel gegeben hatte, im Handumdrehen Wien wieder ein Hauptstapelplatz für die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Türkei, Ägyptens, Persiens ꝛc. geworden. Schwerer ist es bekanntlich, verlorene Absatzgebiete wieder zu erobern, und sozusagen für die Generalstabsarbeiten wurde das Orientalische Museum gegründet. Hier sollten dem Fabrikanten und dem Zwischenhändler alle Behelfe zur Orientirung über die Bedürfnisse und Gewohnheiten der morgenländischen Völker, Auskünfte über die Handelsverbindungen anderer Staaten, Adressen ꝛc. zur Verfügung gestellt werden; dazu Proben der Natur- und der Kunstprodukte des Ostens.

Porzellan-Vase in europäischem Geschmack bemalt. China 1736—1796. [Kat. Nr. 463.]

Inwieweit der eigentliche Zweck, Förderung des Exports, erreicht worden ist, das entzieht sich unserer Beurteilung. Aber eigentlich populär zu werden, wollte der Anstalt bisher nicht gelingen, auch nicht, seitdem sie ihren anfänglichen, etwas versteckt liegenden Sitz in das neue Börsengebäude verlegt hat. Eine großstädtische Bevölkerung ist in solchen Dingen unberechenbar: die weiten, gut beleuchteten Räume an der Ringstraße, im Mittelpunkte des Geschäftslebens, mit reichen, sehenswerten Sammlungen gefüllt, das Lesezimmer mit einer Fachbibliothek und einer Fülle von Zeitschriften bleiben fast immer verödet, die Wintervorlesungen werden, wie dergleichen Vorlesungen meistens, eben von dem Publikum nicht besucht, auf welches sie berechnet sind.

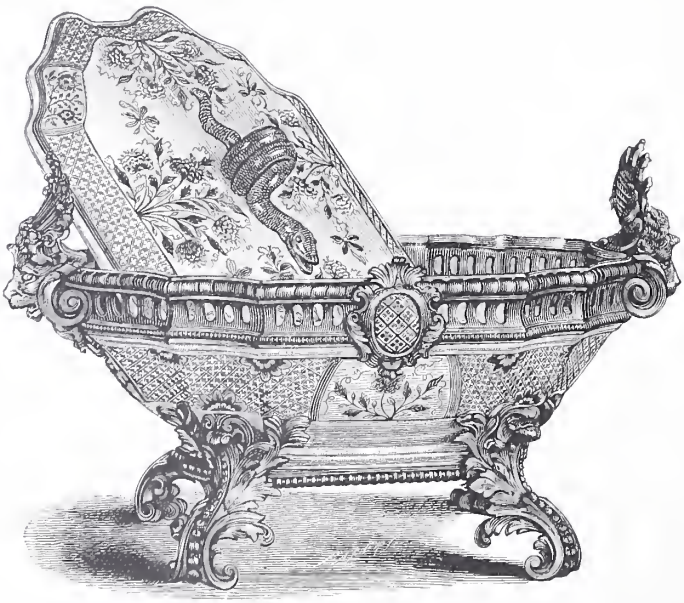
Als einen neuen und hoffentlich erfolg-

reichen Versuch der Leitung des Museums, für seine Bestrebungen größere Teilnahme zu erwecken, darf man das Unternehmen von sogenannten Amateurs-Ausstellungen ansehen, deren erste in den letzten Tagen des Monats August eröffnet wurde. Je rascher die Ausstellungen moderner Industrieerzeugnisse auf das Niveau der Messen und Jahrmärkte gesunken sind — eine solche in einer österreichischen Provinzialstadt war bereits glücklich bei Seiltänzerproduktionen mit elektrischer Beleuchtung angelangt! — desto verdienterer Schätzung erfreuen sich ja die Bemühungen, auf einem Punkte den Besitzstand einer Stadt oder eines Landes an Werken einer bestimmten Gattung oder Periode zu versammeln. Und zwar glauben wir, daß es durchaus im Interesse der Sache liege, solche Unternehmungen, welche für die Industrie eben so ersprießlich werden können, wie für die Wissenschaft, aus der herkömmlichen Verbindung mit den Industrie-Ausstellungen zu lösen. Zu leicht nehmen sie in dieser Verbindung auch etwas von dem Wesen an, welches den Verfall der letztern beschleunigt hat; zu leicht drängt sich auch da die Tendenz vor, die Schaulust einer müßigen Menge zu befriedigen, und die Räume, welche dem Studium gewidmet sein sollen, werden zu Antiquitätenläden mit „malerischer Anordnung". Verfehlen sie damit ihren Zweck, so ist es anderseits den Besitzern von Altertümern nicht

Porzellan-Vase.
China 1573—1620. [Kat. Nr. 1679.]

Porzellan-Vase, in japanischem Charakter.
China. [Kat. Nr. 446.]

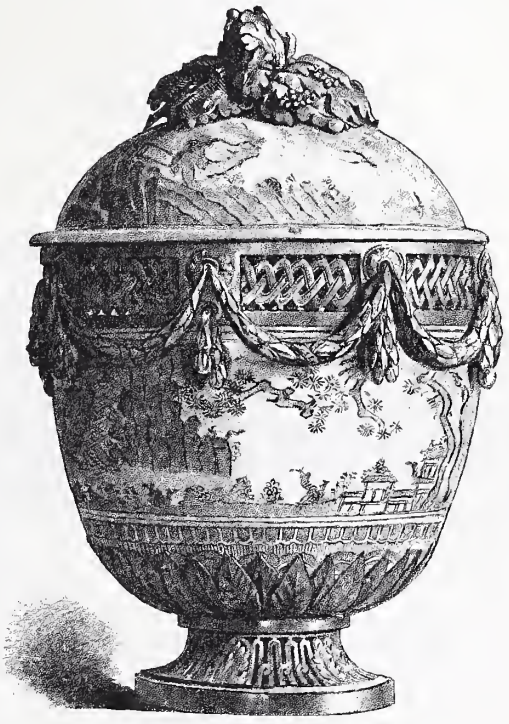
Porzellan-Vase, famille verte.
China 1573—1620. [Kat. Nr. 152.]



Porzellan-Becken, europäische Form. China 1736—1796. [Kat. Nr. 603.]

zu verargen, wenn die Zumutung, sich Jahr für Jahr ihrer Schätze zu entäußern, sie den Gefahren des Transportes und des Aufenthaltes in vielleicht nicht einmal feuersicheren Ausstellungsgebäuden auszusetzen, damit irgend ein Groß-Kuhschnappel eine Exposition rétrospective zustandebringe, sie endlich ermüdet und verdrießt und sie auch besser begründeten Anforderungen unzugänglich macht. Am zweckmäßigsten ist es gewiß, das Gebiet nach Zeit und

Porzellan-Vase, famille rose.
China 1723—1736. [Kat. Nr. 586.]



Porzellan-Vase, in europäischem Geschmack.
China. 18. Jahrh. [Kat. Nr. 265.]

Stoff nicht zu weit abzustecken, um so mehr Dank wird das Unternehmen sich verdienen, wenn es auch auf eine sich drängende und stoßende Menschenmenge und auf das Prahlen mit großen Frequenzziffern sollte verzichten müssen.

Daß das Orientalische Museum zuerst nach der Keramik gegriffen hat, rechtfertigt sich unter den verschiedensten Gesichtspunkten und insbesondere auch durch die Erwägung, daß für kein anderes Spezialfach, z. B. für Textil-, Metall-, Holzindustrie 2c. sich ein annähernd so reiches Material aus Privatbesitz darbieten würde. Und zwar lassen sich ganz deutlich die beiden Strömungen unterscheiden, deren Niederschlag, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, uns da vor Augen gestellt ist: wir sehen, wie man im vorigen Jahrhundert chinesisches und japanisches Porzellan zum Tafelgebrauch und zum Schmuck der Prunkgemächer aufgekauft oder auch expreß hat fabriziren lassen, ohne sich um die Eigentümlichkeiten des Materials, die Verschiedenheiten der Technik und des Stils, die genaue Herkunft der Sachen zu bekümmern, während die Gegenwart sammelt, um Kategorien, Spezialitäten, Seltenheiten zu besitzen. Für die frühere Zeit hatte noch das echte Porzellan, die Größe der Stücke, das Fremdartige der Dekoration den Hauptreiz; die Gegenwart fragt nach dem Fabrikationsort, dem speziellen Genre, schätzt auch Steinzeug und weiche Masse und bringt den Erzeugnissen Vorder- und Innerasiens eben so lebhaftes Interesse entgegen wie der chinesischen und japanischen Ware.

Auch die verschiedenen Arten von Montirung der importirten Gefäße veranschaulichen die Wandlungen des Geschmackes. Barock und Roeoco accommodiren sich so vollständig dem Stil der Ostasiaten, daß nichts an dieser Verbindung stört, man vielmehr handgreiflich daran erinnert wird, daß das Porzellan bei dem Roeoco Gevatter gestanden hat. Aber sowie der europäische Künstler anfängt, sich der Verwirrung

der Zeit zu schämen, und sich vornimmt, korrekt griechisch zu sprechen, kommen ganz unglaubliche Kombinationen zu Tage, die unglücklichsten Ehen zwischen trockener, phantastischer Pedanterie und sorgloser Naivetät. So sind namentlich Tafelaufsätze für den kaiserlichen Hof und riesige Kandelaber für den Fürsten Liechtenstein entstanden.

Unter den auf Bestellung gearbeiteten Dingen befinden sich ebenfalls sehr merkwürdige und instruktive, — kostbare Illustrationen zu dem noch so häufig mißachteten Satze, daß es eben so schwer ist, sich in einem fremden Kunststil, wie in einer fremden Sprache korrekt auszudrücken. Zwei Vasen, Eigentum des Markgrafen Pallavicini, sind mit einem Wappen dekorirt, dessen Zeichnung unzweifelhaft nach China geschickt worden war (Kat. Nr. 463 — in der Abbildung erscheint leider die Wappenpartie in starker Verkürzung): und nun sehe man den Doppeladler, bei dessen Anblick ein gerechter Heraldiker erschrecken muß, die Krone, die Helmzier und die Helmdecken, aus welchen beiden letzteren ein ganz kurioses Federn- und Pflanzenornament geworden ist. Wer dabei nicht begreift, daß es nutzlos ist, sich mit direkter Nachahmung der chinesischen und japanesischen Ornamentik abzuplagen, um dessen Begriffsvermögen muß es bedenklich stehen.

Natürlich würde dem Studium noch viel mehr Vorschub geleistet sein, wenn die rund 2700 Ausstellungsobjekte systematisch geordnet wären; aber da müßten wir wahrscheinlich wieder manchen wertvollen Beitrag vermissen, denn die meisten Sammler leihen ja nur unter der Bedingung ihre Schätze her, daß diese in geschlossener Reihe vorgeführt werden. So hat man sich denn begnügt, drei Gruppen zu bilden:

Porzellan-Schüssel, famille rose. China 1723—1796. [Kat. Nr. 1791.]

Porzellan-Vase, ältestes Japan. 17. Jahrh. [Kat. Nr. 71.]

Ostasien, näherer Orient, Imitationen. Innerhalb dieser Grenzen sind die einzelnen Länder und Gattungen nicht geschieden. Am reichsten hat der regierende Fürst Liechtenstein beigesteuert: 400 Nummern, und darunter wahre Prachtexemplare. Die übrigen Aussteller gehören zumeist ebenfalls dem hohen Adel des Reiches an, das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien und das Nordböhmische Gewerbe-Museum in Reichenberg haben wesentlich zur Ausfüllung von Lücken beigetragen.

China, und zwar achtzehntes Jahrhundert, nimmt begreiflicherweise bei weitem den größten Raum in Anspruch; doch fehlt es nicht an Repräsentanten früherer Zeit. Das freundliche Entgegenkommen der Direktion setzt uns in den

Stand, durch eine Anzahl charakteristischer Typen diesen Bericht zu illustriren.

Zu den ältesten chinesischen Arbeiten gehört die Vase Kat. Nr. 1252 (Freih. v. Mundy). Sie gehört in die Zeit des Kaisers Tsching-hoa (1465—1488), unter welchem nach Du Sartel die Malerei über der Glasur erfunden worden ist, zeigt jedoch nur noch die Anwendung von Blau und Kupferrot unter der Glasur. Noch der Ming-Periode angehörig, aber schon um ein Jahrhundert jünger (Wan-li, 1573—1620), zeigen die Flasche Nr. 1679 (Graf Edmund Zichy), das Cornet Nr. 1119 (Haas & Söhne), die Vasen Nr. 152 (Fürst Liechtenstein) und 1173 (Altgraf Salm) die famille verte in verschiedenen Stadien der Entwickelung. Die Vase Nr. 1073 ist Nanking-Porzellan mit blauem Dekor unter der Glasur, Periode Thsing, unter den Kaiser Khang-hi (1662—1723). Nr. 446, mit reicher durchbrochener Bronzefassung (Markgraf Pallavicini) vergegenwärtigt die sporadische Rückwirkung des japanischen Stils auf China; Nr. 603 und 586 (Fürst Schwarzenberg) als weitere Beispiele können dafür dienen, wie im vergangenen Jahrhundert für europäische Besteller gearbeitet wurde. Diese beiden Stücke werden in die Zeit zwischen 1723 und 1736, Yong-Tschin, gesetzt. Endlich Nr. 265 (Fürst Liechtenstein) und 1701 (Graf Edmund Zichy) stammen aus der Zeit Kien-longs, 1736—1796; die Schüssel ist zugleich ein treffliches Beispiel der famille rose, auf der Fahne die Göttin Si-wang-mu mit den im siebzehnten Jahrhundert auch als Fabrikationsmarke vorkommenden heiligen Schwänen, die Jugend als Kind mit Schilfrohr auf der Schulter, der weiße Hirsch mit den Pfirsichen des langen Lebens.

Zu den ältesten japanischen Erzeugnissen auf der Ausstellung gehört die Vase Nr. 71 (Fürst Liechtenstein), eins jener Fabrikate von Arita im siebzehnten Jahrhundert, welche auf die Faience- und Porzellan-Industrie Europa's einen bestimmenden Einfluß gehabt haben. Nr. 400 (Markgraf Pallavicini) repräsentirt das von Jacquemart nach dem stereotypen Vorkommen zweier Pflanzenformen „chrysanthemo-paeonien" benannte Genre in einem ungemein reich mit Lambrequins und den mythologischen Tieren der Japaner ausgestatteten Exemplare; es gehört ungefähr derselben Zeit an. Nr. 1161 zeigt uns eine Schüssel von Kutani, 1288 (Freih. v. Mundy), eine doppelwandige Seladonvase, die äußere Wand in der Art eines Flechtwerks durchbrochen, 1623 (Fürst Schönburg) eine Fischvase, 432 eine Statuette aus dem vorigen Jahrhundert, in charakteristischer Formgebung und feiner Bemalung ein Muster ihrer Art.

Japan ist verhältnismäßig schwächer vertreten als China, und auf die 2327 Stücke aus diesen Ländern kommen wieder nur etwa 300 aus der europäischen und asiatischen Türkei,

Schüssel, Alt-Kutani. Japan. [Kat. Nr. 1161.]

Seladon-Vase, Alt-Hizen. Japan. [Kat. Nr. 1288.]

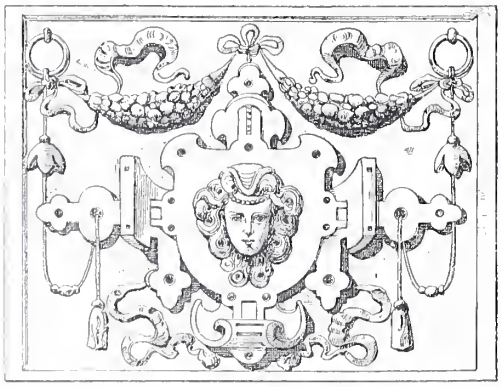
Persien, Spanien und Sizilien ꝛc. Doch befinden sich unter diesen höchst ausgezeichnete Exemplare, wie eine arabische Schrifttafel von einem Brunnen, 1573 datirt (Th. Graf), zahlreiche persische ꝛc. Fliesen aus dem Besitze des Österreichischen Museums, des Grafen Edmund

Porzellan Figur, Hizen (Japan). 18. Jahrh. [Kat. Nr. 432.]

Majolika-Schüssel. Granada, 13. Jahrh. [Kat. Nr. 2604.]

Zichy (Nr. 2552), des Fürsten Liechtenstein ꝛc., spanisch- und sizilisch-maurische Schüsseln und Vasen (Nr. 2604 aus Granada, 13. Jahrhundert, M. Goldberger), sogenannte rhodische Faiencen ꝛc.

Gegenüber manchen anderen Unternehmungen ist besonders hervorzuheben, daß der Direktor des Orientalischen Museums, H. v. Scala, durch die Ausarbeitung und rechtzeitige Ausgabe eines umfassenden Kataloges mit orientirenden Einleitungen, von Du Sartel für China und von Gonse für Japan, und mit kunstgeschichtlichen und technischen Nachweisen das Studium der Ausstellung sehr erleichtert hat. Dieser auch opulent und geschmackvoll ausgestattete Katalog wird seinen Wert behaupten, wann längst die Ausstellung wieder aufgelöst ist und deren einzelne Bestandteile wieder „in das Privatleben", zurückgekehrt, für uns unsichtbar geworden sind.



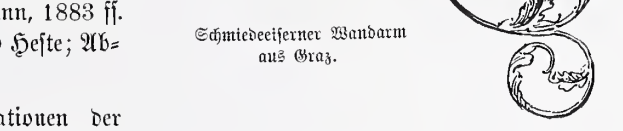
Von der Domgruft in Prag. (S. S. 35.)

Bücherschau.

III.

Deutsche Renaissance in Österreich. Aufgenommen und herausgegeben von August Ortwein, R. Bakalowits, W. Schulmeister und M. Bischof. Leipzig, Seemann, 1883 ff. — Abteilung I: Steiermark, 10 Hefte; Abteilung II: Böhmen, 3 Hefte.

Keine der zahlreichen Publikationen der letzten Jahrzehnte hat neben dem „Formenschatz“ so kräftig in die rüstige, erfolgreiche Wiedergeburt des deutschen Kunsthandwerks eingegriffen, wie Ortweins „Deutsche Renaissance“. Über die Akademien, Schulen und Bibliotheken hinaus hat sie tausend Vorbilder in die Ateliers und von dort in die Werkstatt getragen, unschätzbare Keime, die noch auf lange immer neue Früchte verheißen. Vielleicht eben so viel als die Praxis hat die Wissenschaft durch das Unternehmen gewonnen, welches der Forschung zahlreiche neuentdeckte Denkmäler zuführte. Man vergleiche nur, wie es Hand in Hand ging mit der Forschung: die Nachweise und Anregungen, welche der Zeichner der ersten Auflage von Lübke's mutigem Werke verdankte, hat er der zweiten mit Zinsen zurückerstattet. Der Gelehrte und der Architekt waren es zwölf Jahre lang so ganz gewohnt, in gewissen Zeiträumen ihre Anschauung durch eine neue Gruppe erweitert zu sehen, daß niemand sich beklagen würde, wenn dieses Füllhorn so ohne Ende weiter spenden wollte.



Schmiedeeiserner Wandarm aus Graz.

Um so freudiger begrüßen Wissenschaft und Praxis den Entschluß, jetzt, da das Mutterwerk sich seinem Abschluß nähert, die Aufnahmen über die Grenzen des heutigen Deutschlands auf die deutschen Lande Österreichs auszudehnen. Bis heute liegen zehn Hefte über Steiermark, drei weitere aus Böhmen vor. Das ganze Werk ist ungefähr auf 25 Lieferungen zu je zehn Blatt berechnet.

Die Herausgeber haben sich die Erfahrungen des älteren Unternehmens aufs beste zu nutze gemacht. Man war im Anfange meistens auf die Aufnahmen angewiesen, welche strebsame Lokalkenner oft ohne die nötige Erfahrung im autographischen Zeichnen beisteuerten. Es fehlte den Linien die Sicherheit und die saubere Trennung, dem Ganzen die Beschränkung auf große, wirksame Formen, welche durch Detailzugaben zu ergänzen sind. Heute werden nicht nur geübte Zeichner mit besonderen Aufträgen entsandt, sondern es ist auch die Kunst der Drucker erheblich gewachsen. Es gelingen selbst getönte Flächen mit überraschender Sauberkeit; für wei-

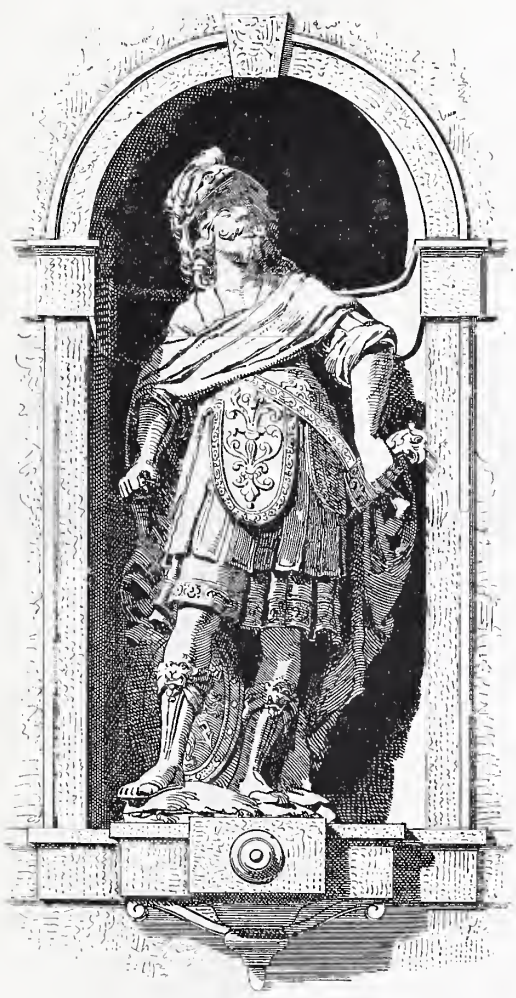
chere Modellirung hilft der autographische Stift aus. Zu den vorliegenden Lieferungen haben für Steiermark der Herausgeber A. Ortwein, durch zeitweilige amtliche Thätigkeit mit Graz verwachsen, und Rud. Bakalowits im Verein mit Prof. Schulmeister beigetragen; die böhmischen Aufnahmen von M. Bischof stehen auf gleicher Höhe.

Wer Teile von Österreich durchwandert hat oder die seitherigen Publikationen kennt, weiß, daß in dem neuen Werke die Renaissance ein anderes Gesicht zeigen muß als auf den Blättern aus dem engeren Deutschland: mehr ständische und adelige als städtische Kunst; die große Baukunst ganz in den Händen der Italiener; das Haus Habsburg giebt den Ton an. Nur das Handwerk ist durch alle Länder hin schlecht und recht in breiten Kreisen deutsch geblieben; im deutschen Zimmer, in der Werkstatt der Goldarbeiter, der Schmiede, der Töpfer saß die heimische Spätgotik zu fest, als daß welsche Künstler oder Kunstwerke sie hätten verdrängen können. Sie wechselte nur das Kleid. Hat der Herausgeber aus diesen Rücksichten der Architektur noch weniger Raum gegönnt, als ihr ohnehin zukäme? Uns wird man es also nicht als Engherzigkeit auslegen, wenn wir die kunstgewerblichen Schätze am freudigsten willkommen heißen.

Schmiedeeiserner Ofen aus Schloß Rötelstein.

Unter dem Handwerk ist die Schmiedekunst der höchste Stolz des Steierlandes. An eigentümlichen Anwendungen stellt sie hier ihr eigenstes Wesen dar: im freien Raume ein Gebilde aus gewundenen Linien von höchst dauerhaftem Material zusammenzufügen, ein monumentales Geflecht, dessen Glieder mit größter Freiheit verschränkt und verknüpft werden und nach jeder Richtung freie Endigungen ausstrahlen können. Den höchsten Triumph feiert diese lustige Kunst in den eigentümlich österreichischen Brunnenlauben, deren schönstes Beispiel aus Bruck an der Mur ein Doppelblatt des vierten Heftes darstellt. Über der steinernen Brüstung schwebt auf vier schlanken Pfosten ein reich verschlungener Baldachin von leicht geschweiftem Umriß; auf seinen vier Rippen stehen aufrechte Blätterranken, nach oben und unten mit Blumen endend; auf dem hohen Knauf ein heiliger Georg. Hier kommt der ganze Reiz des Schmiedestiles zur Geltung: durchsichtige Eleganz eines im Kern unfesten Gefüges. Kein Wunder, daß der Typus nicht allein steht: im zweiten Hefte zeigt eine Laube aus Schloß Riegersburg einen ähnlichen Baldachin von spitzerer Helmform. Daneben stehen Arbeiten von bekanntem Gepräge. Ein vornehmes Gartengitter aus Stift Admont läßt die Nähe Italiens spüren; wir erinnern uns dabei eines Oberlichtgitters im Barockstil, welches sich im Jahre 1883 auf der kulturhistorischen Landesausstellung zu Graz befand; an Grazie gab es

der edelsten französischen Nähspitze nichts nach, und hätte auch unter Denkmälern der Renaissance seinem Lande keine Schande gemacht. Allein außer diesen geläufigen Verwendungen, Gittern, Thüren, Grabkreuzen, wird uns im vierten Hefte eine eigene Überraschung geboten: ein Ofen aus Schmiedeeisen, noch heute im Schlosse Rötelstein bei Admont, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden ist. (S. die Abb.) Kräftige Voluten bilden die Beine; auf ihnen ruht der Körper, mit vernieteten Platten beschlagen, deren glatte Flächen durch aufrechte Heftbänder unterbrochen werden; den bewegten Turm krönt ein Kappenhelm mit schlanker Spitze. Den Reiz erhöht eine energische Bemalung und Vergoldung aller Zierglieder, zumal der reichen Gesimskanten, die, teils aus durchbrochenem Eisenblech ausgeschnitten, an der Vorderseite aus feinem Stabeisen gewunden sind. Gegen die Anmut des Aufbaues wird sich niemand verschließen; durch die elegante Technik ist aus dem schwersten, eigentlich unbeweglichen Stück des Zimmers das scheinbar beweglichste, leichteste Zierstück geworden. Man ist versucht, zur unmittelbaren Nachahmung aufzufordern. Allein wenn selbst die dünnen Wände reichlich mit Lehm gefüttert sind, so wird man ungern die warmhaltenden Kacheln entbehren, welche heute zum Glück gegen die gußeisernen Platten täglich an Boden gewinnen.



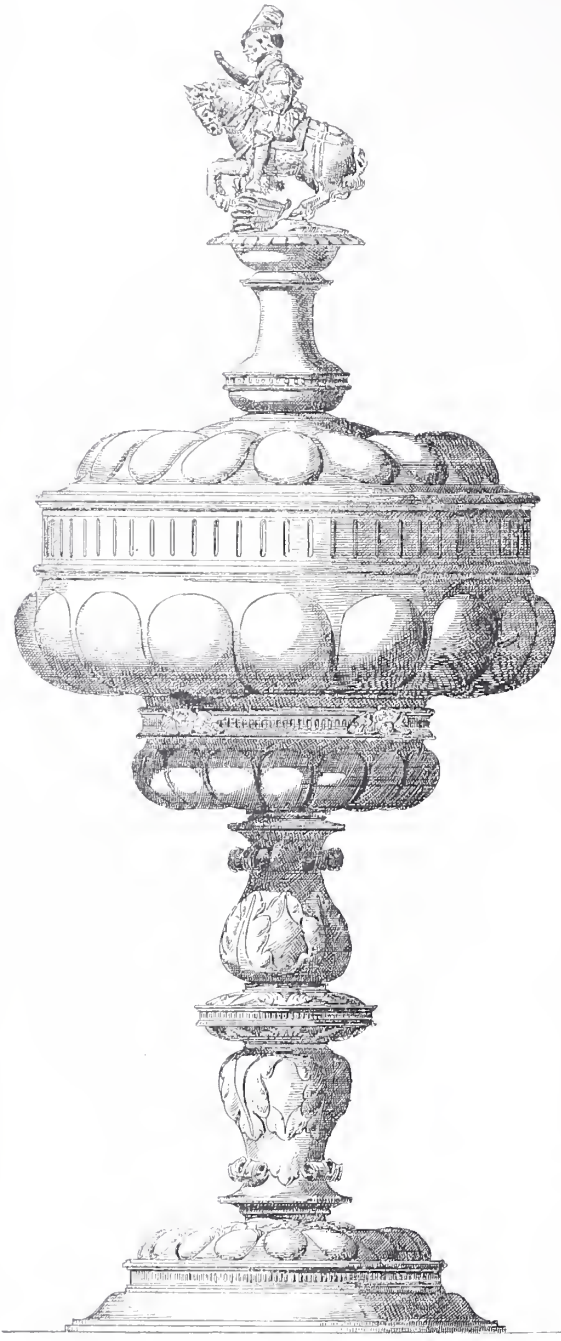
Vom Zeughause in Graz.

Doch auch von Kachelöfen geben die vorliegenden Blätter einige vorzügliche, freilich allgemein süddeutsche Muster. Aus Schloß Hollenegg, einem Besitztum der Liechtenstein, zwei polychrome Öfen von schlichtem Bau und knappen Profilen, der eine mit Hohlkacheln, der andere mit abgepaßtem, maureskem Flachornament. Beide haben nahe Verwandte auf Schloß Ambras. Drei andere mit einfarbiger Glasur stehen auf Schloß Schrattenberg. Die Aufnahmen sind auch durch gute Details wertvoll.

Durch ganz Steiermark muß ja der Forscher zunächst in die Herrensitze eindringen, um der alten Kunst gerecht zu werden. Die Bauten selbst freilich sind selten wertvoll; auch auf malerische Baugruppen scheinen die Herausgeber mehr verzichtet zu haben, als es den schaffenden Architekten von heute erwünscht ist. Im Grundriß finden wir nur das Mausoleum bei Schloß Ehrenhausen, ein wunderliches Experiment, halb naive Zunftmeisterweisheit, halb mißverstandene Reminiscenz aus Italien. Die Stuckornamente des Inneren gehören einer in jenen Schlössern sehr verbreiteten Manier der italienischen Spätkunst des 17. Jahrhunderts an. Wir gönnen ihnen gern den Platz unter den Denkmälern der „Deutschen Renaissance", falls auch die reineren italienischen Bauten auf böhmischem und tiroler Boden nicht ausgeschlossen werden sollen. Ja für das bunte Mausoleum des Erzherzogs Karl II. in der Stiftskirche zu Sekkau, ein stark nach Italien neigendes Werk, sind ganz mit Recht fast zwei Lieferungen aufgewandt: die Einzelheiten bieten Motive genug, auch wenn diese Marmorschranken und Krönungen, diese Bronzesäulen und Eisengitter, die Stuckreliefs und die Gemälde keinen ganz reinen Chor bilden. Es wäre in der That gefährlich,

die Päſſe der Dekoration allzu ſcharf prüfen zu wollen. Wie viel iſt denn deutſch an den Decken der Riegersburg, deren Leinwandfelder hiſtoriſche und mythologiſche Scenen neben anmutigen Grottesken enthalten? Wenigſtens im Kerne national, zugleich die älteſte, iſt eine bemalte Balkendecke in Schloß Purgſtall mit breitem Durchzug und Querbalken. Nur übertrage man die Jahreszahl der Malerei 1592 nicht auf das viel ſtrengere Gerüſt. Zwei hölzerne Felderdecken aus Schloß Strechau mit eckiger Teilung, eine andere mit runden Feldern im Stifte Sekkau paſſen zu den glänzenden Beiſpielen der Bautiſchlerei, welche in mehreren Portalen vorliegen: kräftige Holzarchitektur, bunte Dekoration durch Intarſien, ausgeſägte Auflagen und wechſelnde Hölzer, wie ſie der Süden bietet. Es iſt der Tiſchlerſtil aller Grenzlande nach Italien zu.

Einzelne Blätter der ſteiriſchen Abteilung bieten noch ſilbernes Gerät und Schmuck, Gegenſtände, für welche die Autographie in Bezug auf die Details der Photographie erfolgreich Konkurrenz macht. Die Edelmetalle treten erſt in den folgenden Lieferungen in den Vordergrund: vor allem das Juwel der Steiermark, der oft wiederholte Pokal des Landſchadenbundes, mit dankenswerter Ausführlichkeit der Details vorgetragen; des weiteren die zierliche Brunnenlaube aus Bronze im Hofe des Landhauſes zu Graz, eine ſehr edle Truhe im Beſitz des Grafen Attems u. ſ. w.; einen vornehmen Becher im Beſitz der Schärffenberg, ein ſchlichtes Werk der reinſten Renaiſſance, das nur unter den ſchönſten Stücken des Lüneburger Schatzes ſeinesgleichen findet, giebt unſere Abbildung in verkleinertem Maßſtabe wieder.



Buckelbecher, im Beſitz der Familie Schärffenberg in Graz.

Wir wenden uns zu Böhmen. Es war ein glücklicher Griff, an die Spitze die kaum bekannte Kapelle des gräflich Clam-Gallas'ſchen Schloſſes zu Reichenberg zu ſtellen, von 1604—1606 erbaut, deren Aufnahmen faſt die ganze erſte Lieferung füllen: der hölzerne Hochaltar iſt ein üppiger, wenig organiſcher, aber ſorgfältig detaillirter Zierbau; höchſtes Lob verdient ein kleines Oratorium, das an der linken Seitenwand in der Höhe des Orgelchores auf drei Säulen ſchwebt, eine Kapelle in der Kapelle. Im Innern nur zwei Meter breit, mit bemalter Decke, öffnet es ſich gegen den Kirchenraum mit vier Fenſtern und einer muſterhaften Faſſade. Eine elegante Holzarchitektur: verkröpfte Säulen und hermenförmige Pilaſter tragen ein Geſims mit giebelartigem Oberbau; die Flächen ſind durch Intarſien belebt, die Fenſter durch kräftige,

ausgefägte Bekrönungen in schlichter Zimmerarbeit betont; das Ganze ist echt deutsches Schreinerwerk und hauptsächlich wegen der breit angelegten Details zu empfehlen.

Das zweite Heft giebt verschiedene Beispiele der mannigfachen, aber zerstreuten und zufälligen Schätze der Renaissance zu Prag. Von der Domgruft Kaiser Rudolfs hoffen wir außer den zierlichen Kartuschen, von denen das Schlußstück, S. 30, ein Beispiel giebt, später noch weitere Muster zu sehen; diese Zieraten des Adriaen de Vries wären des besten niederländischen Ornamentersinders würdig. Auf anderen Blättern finden wir große Details von dem Brunnen im Kaisergarten, zu welchem wiederum die italienische Kunst das Beste beigesteuert hat, trotz der slavischen Autornamen, ferner zwei wirksame Portale, endlich aus der kaiserl. Hofburg manche Einzelheiten der Schreinerei und Schlosserei. Nach allem, was wir sehen, dürfen wir dem Werke einen gesunden Fortgang auf dem eingeschlagenen Wege und die Verbreitung wünschen, welche seinen Aufnahmen im Interesse unseres kunstgewerblichen Fortschrittes gebührt.

P. Jessen.

IV.

Ujfalvy, K. E. v., Aus dem westlichen Himalaja. Erlebnisse und Forschungen. Mit 181 Abbildungen und 5 Karten. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1884. — Mk. 18.

Derselbe, L'art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Tibet. Avec 67 dessins inédits et une carte. Paris, Leroux. 1883. — Fr. 15.

Eine zum Zweck anthropologischer, ethnographischer und archäologischer Forschungen unternommene Reise nach dem westlichen Himalaja, hauptsächlich nach Cashmir und Klein-Tibet, über welche das erste der obengenannten Bücher einen anschaulichen Bericht giebt, ist nicht zum kleinsten Teil der Kunstgeschichte zu gute gekommen. Der Verfasser ist ein alter Asien-Reisender: er hat schon manches Land Inner-Asiens durchzogen. Aber auf keiner Reise hat er so zahlreiche Sitze uralter Kultur berührt, wie „im westlichen Himalaja". Er beobachtet sehr scharf und sorgfältig und hat den durchaus richtigen Grundsatz, an Resten alter Kunstthätigkeit alles mitzunehmen, was man auftreiben kann, denn nur wenige Jahrzehnte trennen uns noch von dem Zeitpunkt, wo alle Spuren nationaler Kunst verwischt sein werden. Nicht mit Unrecht bezeichnet übrigens der Verfasser die englische Zeichenschule zu Bombay als eine der Ursachen am Verfall der alten Künste Indiens. Auch dem modernen Handwerk lokaler Art widmet er sein Interesse, indem er ausführlich auf die technischen Prozesse eingeht, Kunstwerke, zur Herstellung nötige Werkzeuge ꝛc. abbildet. In dieser Hinsicht ist das erste der obenangeführten Bücher von hohem Wert: es enthält eine Fülle von Material zur Geschichte der Kleinkunst im Orient, von ganz vortrefflichen Illustrationen unterstützt. So finden sich Notizen über die farbigen emaillirten Fliesen, über indisches Email, über Teppiche von Jarkand — wobei übrigens zu bemerken, daß die „heraldische Lilie" auf diesen Teppichen, wie auch auf den kupfernen Vasen gleicher Herkunft, nicht die französische Lilie ist, sondern umgekehrt: die französische Lilie kommt aus Inner-Asien, — endlich mannigfache und wichtige Angaben über die Silberschmiedekunst und Schmuckindustrie in Indien mit zahlreichen Abbildungen. Überhaupt hat der Verfasser besonders der Metallindustrie in jenen Ländern seine Aufmerksamkeit zugewendet: wir verdanken ihm auf diesem Gebiete höchst wichtige Aufschlüsse. Er konstatirt zunächst, daß fast alle Länder Inner-Asiens eine eigene Metallindustrie besitzen, die ihre Eigentümlichkeiten nicht nur durch die verschiedenen charakteristischen Formen der Gegenstände, sondern auch durch die Legirung des verwendeten Materials dokumentirt (S. 197); und zwar ist das Kupfer das eigentlich herrschende Metall in jenen Gegenden.

Die alten Kupferarbeiten aus Cashmir behandelt Ujfalvy in der zweiten, überaus prächtig ausgestatteten Publikation; es ist im wesentlichen seine eigene sehr umfangreiche Sammlung, an welcher er die Eigentümlichkeiten der Metallarbeiten von Cashmir erläutert. Aus äußeren und inneren Gründen können zunächst diese Kupfergefäße nicht aus Persien nach Cashmir gekommen sein; Inschriften bestätigen zum Teil ihre Entstehung im Lande selbst. Der Verfasser kommt dazu, eine selbständige Kunst von Cashmir anzunehmen: es kreuzen sich in ihr persisch-arabische, indische und chinesische Einflüsse, einige ganz originale Formen, den Bedürfnissen des Landes entwachsen, kommen hinzu. Man wird das mit mehr oder weniger Recht von aller Kleinkunst Inner-Asiens sagen können, zumal doch der Einfluß irgend eines der drei

obengenannten Länder prävaliren wird, wie in Cashmir die indische Kunst. Von Persien und Indien verbreitet sich dann die Metallindustrie über Jarkand nach Turkestan und Klein-Tibet, wo sie in jedem dieser Länder einige Umstaltung erfuhr. Der Verfasser erörtert gerade diese Fragen genauer (Kap. V) und sucht dieselben durch eine Karte zu erläutern.

Ansicht des Verfassers über das auf allen Kunstarbeiten aus Cashmir wiederkehrende Palmenmuster, — es soll die Nachahmung einer Vogelfeder sein, welche die mongolischen Vornehmen am Helm tragen, später in der uns bekannten Form der Kaiser allein, — wird kaum Zustimmung finden. Es ist doch wohl ohne Zweifel eine Cypresse, deren Form deutlich genug hervortritt.

Zwei Kannen aus Turkestan.

Er nimmt für seine Kunst sieben verschiedene Techniken an, die zum Teil an bestimmten Orten heimisch sind: allerdings gehört die Bidriarbeit kaum hierher. Desgleichen geht er genau auf die Formen ein, wobei er für die mannigfachen Kannenformen bestimmte Namen beibringt. Auch der Musterung, deren er gleichfalls sieben Arten annimmt, und der Ausbildung von Henkel und Tülle ist je ein Kapitel gewidmet. Die Jedenfalls bietet das Buch neues Material in reicher Fülle, begleitet von ganz vorzüglichen Abbildungen, auch ornamentaler Details, die unseren Metallwarenfabrikanten mannigfache Anregung bieten dürften. Übrigens ist ein Teil der Sammlung Ujfalvy vom bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg erworben, mithin leicht und bequem zugänglich.

A. P.

Zur Erfindungsgeschichte des europäischen Porzellans.

Von Jacob v. Falke.

Bisher hat wohl niemand, wenigstens in deutschen Landen, daran gezweifelt, daß die europäische Porzellanfabrikation von der Meißner Fabrik und von der Erfindung Böttgers ihren Ausgang genommen. Alle die zahlreichen Fabriken des achtzehnten Jahrhunderts, München-Nymphenburg, Wien, Berlin an der Spitze, lassen sich wie in einem Stammbaum direkt oder indirekt in erster, zweiter und dritter Linie auf Meißen zurückführen. Die ersten Arkanisten, die im Besitz des großen Geheimnisses erst die Entstehung anderer Fabriken ermöglichten oder veranlaßten, waren von Meißen entflohen oder ausgegangen.

Nur die französischen und die englischen Fabriken machen davon eine Ausnahme. St. Cloud existirte schon, wenn auch nur wenige Jahre, bevor die Fabrik von Meißen (1710) gegründet wurde, und St. Cloud war die Vorgängerin der berühmteren Fabrik Sèvres. Und so entstanden auch die englischen Fabriken selbständig. Aber weder die französischen noch die englischen Fabriken des 18. Jahrhunderts haben in Wirklichkeit das echte, harte Porzellan der Chinesen gemacht, wie es gleicherweise vollkommen echt zu Meißen, dann zu Wien, Berlin, Nymphenburg u. s. w. geschah. Das französische und englische Porzellan des 18. Jahrhunderts enthält kein Kaolin und entbehrt damit der eigentlichen Porzellanerde; es ist weiche Masse (pâte tendre) im Gegensatz gegen die harte Masse (pâte dure) der ostasiatischen und der deutschen Fabriken. Die weiche Masse ist gläserner, transparenter, schmelzbarer, minder solid, und steht so mitten zwischen dem Glas und dem echten Porzellan. Erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts ging Sèvres zur harten Masse über.

Faßt man nun das Wort Porzellan in seiner engsten und eigentlichen Bedeutung und in Anwendung allein auf das harte Porzellan der Chinesen und Japaner, wie man doch thun sollte, — denn die weiche Masse ist nur eine Nachahmung, ein Ersatz, — so wird niemand der Erfindung Böttgers und der Meißner Fabrik den Ruhm der Priorität bestreiten können.

In jüngster Zeit ist es aber doch geschehen, und zwar auf Grundlage von Entdeckungen oder vielmehr der Auffindung von Nachrichten, denen zufolge Porzellan schon hundert und zweihundert Jahre früher in Italien fabrizirt wurde. Zum Anwalt dieser Entdeckungen macht sich ein sehr interessantes Buch des Kunstsammlers und Kunstkenners Baron Davillier in Paris: Les origines de la porcelaine en Europe. Paris et Londres 1882.

Unwahrscheinlich ist es an sich durchaus nicht, daß längst früher schon Versuche zur Fabrikation echten Porzellans gemacht worden, ja bei der Bekanntschaft, die Europa schon am Schluß des Mittelalters und im 16. Jahrhundert vom ostasiatischen Porzellan besaß, und bei dem Werte, den man demselben beilegte, wäre es nur zu verwundern, wenn solche Versuche nicht geschehen. Es ist ja auch die Entstehung der weißglasirten Delfter Faiencen direkt auf die Nachahmung des ostasiatischen Porzellans zurückzuführen. Diese Nachahmung ist nicht gelungen, wohl aber hat sie einen anderen blühenden und kunstvollen Zweig der Keramik hervorgerufen. So weit ist es nicht einmal mit den italienischen Nachbildungen gekommen.

Die ersten Nachrichten in Italien, von denen Davillier berichtet, führen nach Venedig und zwar noch in das 15. Jahrhundert. Im Jahre 1470 schickt aus dieser Stadt ein gewisser Pater Wilhelm von Bologna eine Schüssel und eine kleine Vase an einen Freund nach Padua und begleitet sie mit einem Briefe, in welchem es

heißt, daß ihm diese Gegenstände der Alchimist Meister Antonio sende; derselbe habe sie mit großer Vollkommenheit gemacht, denn er habe transparentes und sehr hübsches Porzellan mit einer gewissen guten Erde erhalten, welche ihm der Freund in Padua verschafft habe. Dank der Glasur, schreibt er weiter, bilden diese Porzellane eine so wundervolle Arbeit, daß sie aus der Barbarei gekommen zu sein scheinen.

Diese Gefäße werden nun allerdings Porzellan genannt und waren auch orientalischen Vorbildern nachgearbeitet. Allein der Ausdruck porcellana beweist nichts, denn damals bezeichnete er nicht bloß das ostasiatische, wirkliche Porzellan, man benannte damit auch eine gewisse Art von Majoliken, ja auch wohl allgemein alle Majoliken und Faiencen. Es können also, da von Kaolin nicht die Rede ist, mit jenen Arbeiten aus der Barbarei auch die weißglasirten rhodischen, persischen, kleinasiatischen Faiencen gemeint sein, die gewiß in Venedig nicht unbekannt waren. Und wenn auch jene Gefäße des Meisters Antonio echtes Porzellan gewesen, so sind sie doch ohne alle Folge geblieben; eine Fabrikation ist aus seiner Erfindung nicht hervorgegangen, man hört nichts weiter davon.

Erst in den Jahren 1518 und 1519 ist wiederum in Venedig von erneuter Erfindung des Porzellans die Rede, es verhält sich aber damit gerade wie mit dem, wovon der Pater Wilhelm schreibt. Im Jahre 1518 rühmt sich ein gewisser Leonardo Peringer, specchiarius in Merzeria, „alle Arten Porzellan wie die transparenten der Levante machen zu können." Ob das richtig ist, müssen wir dahingestellt sein lassen, erhalten ist nichts von seinen Arbeiten; eine Fabrikation knüpft sich auch nicht an seine Entdeckung. Möglicherweise ist es derselbe Versuchskünstler, von dem im nächsten Jahre 1519 die Rede ist.

Herzog Alfons I. von Ferrara nämlich erhielt damals von seinem Gesandten in Venedig Jacopo Tebaldo einen Teller und eine Schüssel von nachgemachtem Porzellan (porcellana ficta) zugesendet, die er bei einem dortigen Meister bestellt hatte. In dem begleitenden Schreiben heißt es, daß der Meister diese Arbeiten nicht für gelungen erkenne, daß er sich auch weigere weitere zu machen, denn er wolle in keiner Weise mehr Zeit und Ware verderben; nur wenn man die Kosten tragen wolle, werde er sich zu weiteren Versuchen herbeilassen. Von weiteren Versuchen aber erfahren wir nichts; diese aber, von denen die Rede ist, waren, wie der Künstler selber gestand, nicht gelungen.

Demnach kann Venedig wohl nicht den Ruhm der Erfindung des Porzellans in Anspruch nehmen. Selbst wenn die erwähnten Nachrichten sich in der That auf echtes Porzellan beziehen, was noch zweifelhaft ist, so ist es eben bei den Versuchen geblieben. In Venedig ist nicht weiter davon die Rede, wohl aber an anderen Orten.

Fünfzig Jahre später war es Herzog Alfons II. von Ferrara, der sich neuerdings um die Erfindung des Porzellans bemühte, wie er sich auch der bereits sinkenden Majolikafabrikation annahm. Er hatte in seinem Dienste zwei Majolikakünstler, Camillo und Battista von Urbino aus der Familie Gatti, die im Besitz des Geheimnisses der Porzellanfabrikation gewesen sein sollen. Es ist mehrfach davon die Rede, und der eine der Brüder, Battista, führte auch den Titel Maestro della porcellana di Sua Altezza. Allein wir kennen weder ihr Rezept, noch ist von ihren Arbeiten irgend etwas erhalten, woraus man den Beweis liefern könnte, daß ihr Porzellan wirklich echtes, kaolinhaltiges gewesen, denn, wie schon gesagt, die bloße Bezeichnung porcellana entscheidet nichts. Camillo Gatti kam 1567 durch einen unglücklichen Zufall ums Leben. Sein Bruder, der im Besitz des Geheimnisses war, scheint die Arbeiten fortgesetzt zu haben, doch auch nur kurze Zeit, denn sein Tod muß schon etwa in das Jahr 1570 fallen. Dann war es auch damit zu Ende.

Ziemlich gleichzeitig gab sich auch der Großherzog Franz von Toskana mit der Erfindung des Porzellans ab, und bei ihm handelte es sich wirklich um die Entdeckung und Nachahmung des echten Porzellans. Etwa 1565, noch bevor er zur Regierung gekommen, begannen seine Versuche und führten auch zu einem gewissen Resultat, über das wir genau urteilen können, denn von diesen Versuchen oder Arbeiten sind in der That eine Anzahl Gegenstände erhalten. Als Meister wird in Florenz beim Großherzog Franz ebenfalls ein Camillo von Urbino genannt, es muß aber ein anderer gewesen sein als jener Camillo Gatti in Ferrara. Indessen heißt es auch vom Großherzog selber, der an künstlerischen Dingen viel mehr Geschmack fand, als an der Regierung, daß er mit eigener Hand Porzellangegenstände fabrizirt habe. Wir

kennen auch sein Rezept, in dem sich in der That alle Bestandteile des echten Porzellans befinden und darunter auch Kaolin, welches in der weißen Erde von Vicenza enthalten war. Allein in dieser Erde ist es in zu geringem Maße vorhanden, daher denn die nach dem Rezept des Großherzogs gebildete Masse nur als ein gemischtes Porzellan bezeichnet werden kann, als eine Art Halbporzellan. Das bestätigen die erhaltenen oder vielmehr wieder aufgefundenen Gegenstände.

Denn obwohl mehrfach von dem Porzellan des Großherzogs zu seiner Zeit die Rede war, so ereilte es doch rasch dasselbe Schicksal wie alle vorausgegangenen Versuche: es war alsbald verschollen und vergessen. Der Großherzog Franz starb im Jahre 1587, und damit verlor die Fabrik seine schützende und helfende Hand, die sie noch immer nötig gehabt zu haben scheint. Sein Nachfolger Ferdinand I. berief einen gewissen Niccolo Sisti zur Fabrikation von Faience und Porzellan, und dieser Niccolo übte dieselbe noch 1620, aber in Pisa aus, wohin sie verlegt war. Das ist die letzte aller Nachrichten. Ohne Frage war diese mediceische Porzellanfabrikation nicht weit genug vorgeschritten, um selbständig bestehen und leben zu können. Da sie keine Unterstützung mehr fand, starb sie ab aus Mangel an Lebensfähigkeit. Man wußte bald nicht mehr, daß sie überhaupt existirt hatte.

Erst in unseren jüngsten Tagen hat man sie aus der Vergessenheit wieder herausgegraben. Antiquare und Kunstfreunde haben in Florenz einige porzellanartige Gegenstände entdeckt, deren Herkunft ihnen unbekannt war. Sie waren mit einem F und einer Kuppelkirche als Marke bezeichnet. Nachforschungen und Kombinationen haben dann enthüllt, daß diese wenigen Stücke, die sich im Besitz von Museen oder Kunstfreunden befinden, in der That aus der Fabrikation des Großherzogs Franz I. herstammen, woran also nicht zu zweifeln ist. Aber diese Stücke, meist blau auf weiß mit Ornamenten und Gegenständen im Stil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verziert, zeigen auch, daß immer noch ein Rest zum echten und harten Porzellan übrig bleibt: das vollkommene Porzellan ist es nicht. Alle Arbeiten, die aus dem Laboratorium des Großherzogs hervorgegangen sind, sagt eine erste Autorität auf diesem Gebiete, der Keramiker Jacquemart, lassen mehr oder weniger zu wünschen, die Masse ist zuweilen grau oder vergilbt vom Feuer; das Email ist nicht immer gleich glasirt; das Kamaïeu ziemlich selten tief im Tone und gleich in allen Partien; das Übermaß des Brandes hat es häufig verdunsten oder unter seiner flüssigen Decke zerfließen lassen. Mit einem Worte: „Das großherzogliche Porzellan hat alle Charakterzüge glücklicher Versuche, aber es ist nicht eine Fabrikation, welche befolgt oder fortgesetzt worden."

Was sind also die Ansprüche Italiens auf Erfindung des europäischen Porzellans? Versuche in Venedig, von denen man nicht einmal weiß, ob sie überhaupt das echte Porzellan zum Ziele gehabt, viel weniger, ob sie es erreicht haben; verschollene Versuche in Ferrara, von denen man nicht weiß, ob sie gelungen sind; unvollkommene Versuche in Florenz, die wieder aufgegeben wurden und länger denn zwei Jahrhunderte in absolute Vergessenheit gerieten. Fast ein Jahrhundert aber nach der letzten Nachricht vom mediceischen Porzellan wird in Sachsen das wirkliche, echte und harte Porzellan, vollkommen wie das der Chinesen, unabhängig, neu und selbständig entdeckt, und von der neugegründeten Fabrik zu Meißen geht die weitere Fabrikation aus und pflanzt sich ununterbrochen durch Europa fort bis auf den heutigen Tag. An dieser Thatsache ist nichts zu ändern, und man wird daher Deutschland und Sachsen den Ruhm der Erfindung und Meißen den Ruhm der Verbreitung nicht nehmen können. So viel auch noch von einzelnen Stücken florentinischen Porzellans entdeckt werden mag, ihr Interesse geht über das antiquarischer Raritäten nicht hinaus.

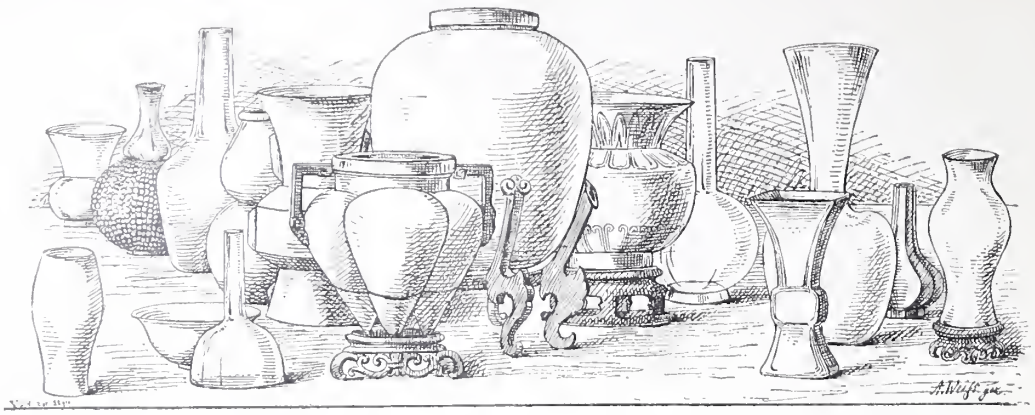


Fig. 1. Formen chinesischer Glasgefäße.

Chinesische Glasarbeiten.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen und einem Farbendruck.

Vergebens wird man in Werken über die Geschichte des Glases Nachrichten über die Glasindustrie Ostasiens suchen; in Japan wird Glas erst seit der Erschließung des Landes infolge europäischen Einflusses erzeugt; die Glasindustrie in China ist völlig unbekannt. Bei Besprechung der Leistungen der modernen Glasindustrie gelegentlich der Wiener Weltausstellung konnte Lobmeyer sich über China äußern, es erscheine in kulturgeschichtlicher Hinsicht bemerkenswert, daß in einem Lande, in welchem man seit 4000 Jahren Porzellan fertigt, Email längst mit aller Vollkommenheit erzeugt wird, „die eigentliche Glasindustrie beinahe unbekannt blieb“ und daß in derselben trotz des Verkehrs mit Europa immer noch keine nennenswerten Fortschritte zu verzeichnen sind.[1]) Dieses Urteil war damals ohne Zweifel richtig; man kannte die Leistungen der chinesischen Glasindustrie früherer Zeit nicht; heute trifft dasselbe nicht mehr zu, denn heute können wir nachweisen, daß die Glasmacherkunst in China einst in hoher Blüte stand, erst mit allen anderen Künsten im Laufe dieses Jahrhunderts in Verfall geraten ist.

Wir verdanken diese Kenntnis dem Sammeleifer des kaiserl. deutschen Gesandten in Peking, Herrn v. Brandt, durch dessen uneigennützige Vermittelung die Berliner Museen schon so zahlreiche kostbare Erwerbungen machen konnten. Bekanntlich ging die mit eingehendster Sachkenntnis und feinstem Geschmack angelegte Sammlung chinesischer Kunstgegenstände des Herrn v. Brandt im Jahre 1879 in den Besitz des Kunstgewerbemuseums zu Berlin über, mit ihr gegen 200 Stück alter Glasarbeiten, nachdem bereits einige Jahre zuvor eine Kollektion moderner Glasarbeiten mit eingehenden Berichten über Herkunft ꝛc. an das Museum gelangt war. Ganz kürzlich 1884 ist mit einer zweiten Sammlung des Herrn v. Brandt wiederum eine kleine Gruppe alter Glasarbeiten erworben, so daß — nach Ausscheidung von vier kleinen Kollektionen, die an das königl. ethnographische Museum zu Berlin, das österreichische Museum in Wien, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und an das South-Kensington-Museum zu London abgegeben sind — nunmehr eine ganz einzig dastehende Sammlung von gegen 400 Stück chinesischer Glasarbeiten in Berlin vorhanden ist. Eine eigentliche Bearbeitung dieses reichen Materials ist deshalb besonders schwierig, weil uns jedes litterarische Hilfsmittel fehlt: was hier darüber beigebracht wird, ist allein aus den Objekten selbst abgeleitet, die zum Teil datirt sind; für die moderne Industrie kommt ein Bericht des Herrn von Brandt zu Hilfe.

Es ist an sich mehr als wahrscheinlich, daß die Glasindustrie in China sehr alt ist und in engem Zusammenhang mit der Schmelzarbeit

1) Lobmeyer, Die Glasindustrie, S. 214.

gestanden hat. Es ist kaum glaublich, daß sich ein Volk Jahrhunderte lang mit importirten Glasflüssen beholfen haben sollte, dessen keramische Leistungen so hoch stehen. Fertigte man erst farbige Glasmasse, so war doch nur ein Schritt zu einer selbständigen Glasindustrie. Dieser Zusammenhang wird ferner dadurch wahrscheinlich, daß die Chinesen fast ausschließlich farbiges Glas gefertigt haben und noch fertigen. Dabei überwiegt weiter das opake Glas, welches in einer beschränkten Anzahl Farben hergestellt wird; alle mit bestimmten Namen bezeichnet. In früher Zeit nannten die Chinesen den Zellenschmelz Ou-tsai d. h. fünf Farben, offenbar weil man nicht mehr Glasflüsse hatte [1]); heute benutzt man deren zwölf, die in Peking gefertigt werden. Diese Farben sind: Blau (Türkis), „Ölgrün", „Fichtengelb", Schwarz, „Erdgrün", Gelb, Lila, Rot, Weiß, Dunkelgrün, Dunkelblau, Rosa (= unserem Goldpurpur). Aus allen diesen opaken Glasflüssen besitzt das Kunstgewerbemuseum Gefäße der verschiedensten Formen. Übrigens werden selbst kleine Farbennüancen von den Chinesen scharf unterschieden; einige dieser für uns meist kuriosen Bezeichnungen mögen der Vollständigkeit halber hier einen Platz finden. Der Chinese kennt dunkelmondweißes, gold- und bernsteingelbes, rosenlila, eierfruchtlila, großrotes, schminkrotes, hanfbreifarbiges Glas. Dazu kommen noch eine Anzahl geflammter Glasflüsse, die wie ihre teilweise bekannten Namen schon lehren, als Ersatz für gewisse in China hochgeschätzte Halbedelsteine Verwendung finden. Zunächst ein eigentümlich rot- und gelbgeflammtes Glas, aus verschiedenfarbigen Glasflüssen zusammengeschmolzen.[2]) An Steinarten werden imitirt: Malachit („Pfauenstein"), Achat und von den Chinesen unterschiedene spezielle Arten desselben (Schildpatt-, Tigerhaut-, Wasseralgen-, Reissuppenfarbiger, schminkweißer, roter, dunkelgelber ꝛc. Achat), vor allem aber Jade in allen seinen zahlreichen Farbenabstufungen; genannt werden besonders gelber Jade und Fetzui-Jade (eine weiß und grün gefleckte Art); endlich einige andere Steinarten, deren chinesische Namen nicht in Übersetzung vorliegen (Pishi-Stein, Nau-tanlung-Stein ꝛc.). Übrigens sind diese Steinimitationen meist vortrefflich und daraus gefertigte kleinere Geräte, z. B. Schnupftabaksfläschchen, oft nur mit Mühe von echten zu unterscheiden.

Fig. 2. Chinesisches Glasgefäß, Kien-lung 1736—1796.

Weit weniger beliebt als das opake ist das durchsichtige Glas, doch ist auch hier die Farbenskala eine ziemlich reiche; die häufiger vorkommenden Farben sind: Blau, Grün, Braun in zahlreichen Nüancen mit besonderen Bezeichnungen (bohnengrün; bohnenbreibraun; zwiebelgrün ꝛc.). Das weiße durchsichtige (Krystall-)Glas wird als „wasserhell", als „Tuschkrystall" oder „Rauchkrystall", wenn es etwas trüber ist, bezeichnet, kommt übrigens ziemlich selten vor. Häufiger ist Opalglas, welches in hoher Vollendung fabrizirt und zu kleinen Geräten gern verwendet wird. Nur in wenigen Stücken ist das Rubinglas bisher bekannt, es unterscheidet sich von dem europäischen dadurch, daß es bei durchfallenden Lichtstrahlen die prächtige Rubinfarbe zeigt, bei auffallendem Licht dagegen ein fettig-marmorartiges Aussehen hat.

Bisher hatten wir es mit Glasarten zu thun, welche auch in Europa gefertigt werden, deren einige sogar möglicherweise Nachahmungen europäischen Fabrikats sein können. Zwei Sorten Glas dagegen sind China eigentümlich, eine derselben wurde auf Grund der Berliner Samm-

1) Lippmann, Studien über chinesische Emailvasen, Wien 1870.

2) Angeblich aus europäischem Glas, was sehr unwahrscheinlich ist; vermutlich steckt in dieser Angabe eine Tradition aus früherer Zeit, als das Rohmaterial überhaupt noch aus Europa kam.

lung in Europa nachgeahmt: das Reisglas und das Scherbenglas. Ersteres ist ein trübweißes Glas mit weiß-opaken Pünktchen, im Aussehen den Reiskörnern ähnlich, denen es den Namen verdankt. Das Scherbenglas (tschapoli) ist eine Art craquelirtes Glas, von völlig glatten Außenflächen: es hat den Anschein, als ob das Glas durch und durch gesprungen wäre, wobei die vermeintlichen Risse eigentümlich glänzen und leuchten. Namentlich farbige Gläser dieser Art sind von eigenem Reiz. Übrigens ist dies Material sehr difficil und zum Zerbrechen geneigt; über die Fabrikation ist nichts bekannt, es wird aus Rohglas von Shantung angefertigt. Endlich wird in neuerer Zeit auch Aventuringlas („Goldsternglas") in China, speziell in Shantung und Kuantung gefertigt. Es wurde früher nebst einer besonderen Glassorte von grüner Farbe als Rohmaterial, beide unter dem Namen Lüsung-Lean, nach dem himmlischen Reich importirt, mit sehr hohen Summen bezahlt und in Peking verarbeitet; der Name bedeutet „aus Manila (d. i. Spanien) kommend", doch deutet diese Angabe nur auf fremde Herkunft überhaupt.[1]) Das Aventuringlas wird direkt zu kleinen Ziergeräten verarbeitet oder mit andersfarbigem Glas gemischt, so daß es als eingesprengte Flecken und Flammen erscheint.

Die künstlerische Bearbeitung des Glases seitens der Chinesen unterscheidet sich zunächst in Hinsicht der Formen sehr erheblich von der europäischen. Die Vorliebe für farbiges opakes Glas, die oben erwähnten Nachahmungen von Halbedelsteinen lassen deutlich erkennen, daß die chinesische Glasindustrie ganz andere Ziele erstrebt als die europäische: sie behandelt das Glas wie farbigen halbedlen Stein, geht darauf aus, dieses Naturprodukt nachzuahmen und schafft sich dementsprechend in richtigem Stilgefühl plumpe massige Formen. Man hat es weder verstanden noch versucht, sich die Dehnbarkeit und zierliche Gestaltungsfähigkeit des Glases, welche die europäischen Formen bedingt, zu Nutze zu machen und zwischen einem Venezianer Glas und einem chinesischen Glasgefäß, wie es Fig. 2 zeigt, ist allerdings kaum ein größerer Unterschied denkbar. Dieses Gefäß ist aus einem unförmigen Glasklumpen herausgeschnitten, genau wie man in Europa dem Bergkrystall phantastische Formen gab, um möglichst wenig von dem kostbaren Material zu verlieren; der Körper, türkisblau, stellt Blätter der Lotosblume dar, die sich oben umlegen, die aufliegenden Blüten und Blätter derselben Pflanze sind braunrot opak. Der geschnitzte Holzuntersatz, welcher ursprünglich keinem chinesischen Ziergefäß fehlte, stellt das Wasser dar, auf dem sich der Lotos schwankend wiegt. Dies Gefäß steht durchaus nicht allein, ähnliche Stücke kommen nicht selten vor, wenn auch nicht häufig von solcher Größe und Qualität. Aber auch die anderen Formen chinesischer Glasgefäße, von denen in Fig. 1 eine Anzahl zusammengestellt sind, zeigen nirgends einen Versuch dem Material gerecht zu werden. Es sind Formen, denen wir genau so auch in Porzellan, Bronze, Holz nicht nur begegnen könnten, sondern wirklich begegnen. Kann demnach von einem eigentlichen Glasstil der Chinesen nicht die Rede sein, so wird auch das Glas zur Herstellung sehr vieler kleiner Geräte verwendet, welche in Europa aus Metall oder anderem Material gefertigt werden: zu Glocken, Schmucksachen aller Art, als Finger- und Armringen, Ohrringen, Berloques, Gürtelschnallen, Pfeifenspitzen, Knöpfen, Haarnadeln, Schachteln, Tassen, Mützenzieraten, Amtsabzeichen, Kinderspielzeug ꝛc., wohlgemerkt alles ohne Anwendung metallener Niete, Klammern oder Fassungen. Das Glas ist eben ein Material, welches bearbeitet werden kann, wie man will, welches fähig ist jede beliebige Form anzunehmen.

Diesem geringen Verständnis für Ausbildung der Form des Glases steht nun aber eine Technik gegenüber, die uns geradezu in Erstaunen setzt. Diese absolute technische Vollendung der chinesischen Glasarbeiten läßt auf eine sehr lange Übung der Kunst schließen, wobei allerdings die in China viel geübte Kunst der Nephrit-(Jade-)bearbeitung der Ausbildung zu Hilfe gekommen sein mag. Unter den Hunderten von chinesischen Gläsern der Berliner Sammlung findet sich nur eine verschwindend geringe Anzahl geblasener: sämtlich moderne Stücke, nur wenige Jahre alt, roh und von schlechtem Material, bis auf eine kumpige Schale sämtlich Kinderspielzeug. Alle übrigen sind gegossen, dann meist geschliffen und weiter behandelt. Es scheint danach das Blasen des Glases eine erst in den letzten Jahren eingeführte Neuerung zu sein, und der alte technische Prozeß des Gießens erklärt sowohl die schweren

1) Nachricht des Herrn von Brandt.

Formen als auch eine sehr große Materialverschwendung: fast alle chinesischen Gläser sind überaus dick und schwer. Auch heute noch werden die Glasarbeiten meist gegossen, wobei man dem rohen Klumpen ungefähr diejenige Grundform giebt, welche der Gegenstand später erhalten soll. Übrigens gehört das Gießen in künstlerisch verzierten Formen nicht zu den Seltenheiten: in diesem Fall sind die Stücke ohne weitere Bearbeitung gelassen, so ein großer Blumenkübel aus blauem Glas, für Aufstellung im Freien bestimmt, eine kleine Tasse mit Schriftzeichen, eine Deckeltasse, eine bauchige Flasche mit Buckelverzierungen ꝛc. Gewöhnlich wird jedoch das gegossene Gefäß zunächst glattgeschliffen und dann weiter bearbeitet. Sehr häufig begnügt man sich mit dem einfachen Glattschleifen, sieht von jeder Dekoration ab, so daß das Gefäß nur durch Form und Farbe wirkt; beliebt ist dann die Anfügung von Füßen, Henkeln, Hälsen ꝛc. aus andersfarbigem Glas als der Körper des Gefäßes, wobei bisweilen Farbenzusammenstellungen vorkommen, die uns fast an dem sonst so feinen Farbensinn der Chinesen irre werden lassen. Nicht selten ist der Facettenschliff am Rand von Tellern, an den Außenwänden von Flaschen ꝛc.; auch wird er benutzt bei überfangenen Gläsern, um die untere Farbenschicht an den Flächen durchscheinen zu lassen, während die obere die Ecken und Kanten bildet.

Die Verzierungsarten des Glases sind überaus mannigfaltige, völlig den europäischen entsprechend; die Muster unterscheiden sich nicht von sonstigen chinesischen Ornamenten, bewegen sich etwa in demselben Kreise wie die Porzellandekorationen. Das Muster wird selten flach eingeschliffen, so daß es matt auf blanker Fläche erscheint; häufiger ist das Graviren mit dem Diamant, die gravirten Darstellungen werden dann gewöhnlich vergoldet. In dieser Weise verziert, meist mit figürlichen Darstellungen, kommen nicht selten kleine Scheiben in Holzrahmen auf geschnitzten Holzgestellen vor, deren Zweck nur gewesen sein kann, vor die Fenster gestellt zu werden. Die Glasscheiben selbst dürften europäischer Herkunft sein. Auch Reliefschliff ist den Chinesen bekannt: eine kleine Vase aus opakweißem Glas zeigt diese Dekoration mit farbiger Bemalung in Email. Emaillirte Gläser kommen gleichfalls vor: die Farben stehen auf hellem und dunklem Glase; übrigens wird diese Technik kaum über den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückgehen. Einen Ersatz bot in früherer Zeit die Bemalung mit Lackfarben, die nur auf Milchglas vorzukommen scheint, doch ist das Alter dieser Stücke fraglich. Überraschend ist das Vorkommen der Malerei unter Glas (entsprechend den sog. agglomerirten Gläsern in Europa) auf einigen Stücken und die Dekoration mit eingesetzten in dieser Technik hergestellten Platten, ebenfalls der in Europa vorkommenden Verzierungsweise entsprechend. Letzteres Verfahren ist nur in einem ganz modernen Stück bekannt. Selten kommt es vor, daß eine Verzierung, z. B. ein Zweig aus farbigem Glase, auf ein andersfarbiges Gefäß aufgeschmolzen ist: eine Technik, der ich in Europa nur die gekniffenen Gläser an die Seite zu stellen weiß. Es scheint dieser Prozeß nur ein ver-

Fig. 3. Schnupftabaksfläschchen, Glas, überfangen und geschnitten.

Fig. 4. Schnupftabaksfläschchen, Glas, doppelt überfangen und geschnitten.

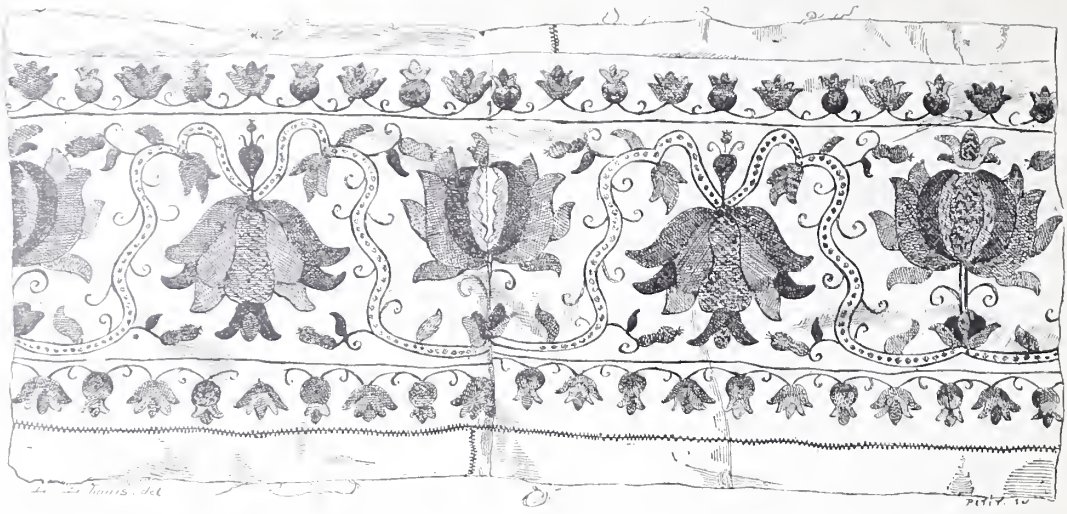
suchter Ersatz für die geschnittenen Überfanggläser zu sein.

In dem Schneiden des Glases, der beliebtesten Verzierungsweise, sind die Chinesen die unübertroffenen Meister: in technischer Hinsicht lassen diese Arbeiten alle europäischen Erzeugnisse weit hinter sich. Man schneidet sehr selten einfarbiges Glas, gewöhnlich werden überfangene Gläser — von den Chinesen taupoli d. h. umschlossenes Glas genannt — derart geschnitten, daß die untere, andersfarbige Schicht sichtbar wird, der oberen als Fond dient. (Vergl. Fig. 2, 3 und Tafel). Das Relief ist meist ziemlich hoch, doch gelegentlich auch so flach gehalten, daß die untere Glasschicht noch durch die Ornamente hindurchscheint. Reicher gestaltet sich die Wirkung, wenn der Körper des Glases aus gesprenkeltem Glas gebildet und einzelne Teile in andersfarbigem Glas angesetzt werden. So liegen in Fignr 5 die grünen Bambuszweige auf weißem, rotgesprenkeltem Grunde, während Hals und Ringfuß gleichfalls grün gefärbt sind. Auch kommen doppelt überfangene Gläser vor (Fig. 4), so daß das herausgeschnittene Muster in zwei verschiedenfarbigen Lagen auf dem Grunde erscheint; endlich — allerdings sehr selten — Gefäße von kleineren Dimensionen, deren Verzierungen aus verschiedenfarbigen nebeneinanderliegenden Glasflecken herausgeschnitten sind, so daß z. B. auf einem Tabaksfläschchen rote, schwarze, grüne und gelbe Delphine auf weißem Grunde erscheinen. Ein unbearbeitetes derartiges Gefäß der Sammlung zeigt, daß diese Farbenflecke nicht aufgeschmolzen sind, sondern daß dieselben irgendwie in der Form befestigt waren und der Kern der Flasche darumgeschmolzen ist. Gute Stücke mit derartigem Schmuck sind überaus teuer. Bei kleineren Gefäßen mit geschnittenen Ornamenten wird der Grund gewöhnlich polirt, gelegentlich auch das Relief; bei größeren Stücken läßt man dagegen auf dem Grund die durch das Schneiden erzeugten Grate stehen, so daß die Lichtstrahlen in verschiedener Brechung auffallen. Der Schnitt ist durchweg flott und zeugt von vollendeter Meisterschaft in der Handhabung der Werkzeuge, die Farben sind mit feinstem Verständnis zusammengestellt und abgestimmt, auch die Formen dieser Gefäße und Verteilung der Ornamente besonders schön. Ein hervorragendes Stück dieser Art ist die auf unserer Tafel mit höchster Treue farbig abgebildete Flasche. Die Reproduktion läßt alle die durch den Schnitt des Glases hervorgerufenen Reize auch in der Abbildung erscheinen. Das Gefäß ist gegen 30 cm hoch und trägt die Marke des Kaisers Kienlung (1736—1796). Geschnittene Gefäße von dieser Größe sind nicht häufig; einige sind in Fig. 2 und 5 abgebildet. Im ganzen besitzt das Museum an größeren Stücken etwa ein Dutzend: darunter Flaschen verschiedener Form, ein Räuchergefäß (jog. Koro), bauchig auf drei Füßen mit abstehenden großen Henkeln, Dosen, eine Opiumpfeife ꝛc. Mit Vorliebe wird der Glasschnitt bei den kleinen Schnupftabaksfläschchen angewendet, als deren typische Form, sowohl in Glas, als in Porzellan, Faience, Stein, Email, die flachbauchige Flasche auftritt (Fig. 3 und 4). In anderer Gestalt begegnet sie uns seltener: als langgestreckte Flasche, Kruke, in Fruchtform als Flaschenkürbis, Apfel, Nuß oder in phantastischen Bildungen. Die reiche Sammlung dieser zierlichen Arbeiten bildet zugleich eine wahre Musterkarte des chinesischen Ornamentes, wie es sich dem kleinen Raum akkomodirt: neben sittenbildlichen Darstellungen (Fig. 4) erscheinen Pflanzen- und Tierbildungen, naturalistisch und stilisirt, buddhistische Symbole (Fig. 3) und Geräte, Drachen- und Göttergestalten, auch geometrisches Ornament, einmal sogar die Nachbildung einer spanischen Münze. Erhöht wird der Reiz dieser Fläschchen durch die Deckel oder Stöpsel, welche aus farbigen Steinen oder Glasflüssen und Metall hergestellt sind und unten einen Löffel an langem Stiel zum Herausholen des Schnupftabaks tragen.

Fig. 5. Glasflasche, überfangen und geschnitten. China, 18. Jahrh.

Über das Alter vieler chinesischer Gläser geben uns eingeschliffene Marken Auskunft, welche den auf Porzellanen angebrachten völlig gleich sind: nur daß sie auf dem Glas niemals in sechs, sondern stets nur in vier Zeichen erscheinen (unter Hinweglassung der Dynastie). Die Bezeichnung lautet also z. B.: Kien-lung nien tschi (d. h. „gefertigt in der Periode Kien-lung" 1736—1796). Bisher sind mir jedoch nur drei Marken vorgekommen, die der Perioden: Yung-tsching 1723—1736, Kien-lung 1736—1796 und Kia-king 1796—1821. Einige Stücke ohne Marke sind dem Museum angeblich als aus der Periode Tao-kwang 1821—1851 stammend zugekommen. Bei den obenerwähnten Gefäßen mit Lackmalerei wird als Zeit der Entstehung die Ming-Dynastie (1368—1644) oder die Periode Kien-lung angegeben; die Wahrscheinlichkeit spricht für letztere. Wir dürfen demnach als die Blüte der chinesischen Glasindustrie das 18. Jahrhundert ansehen: ein Fortschritt während desselben läßt sich an den Stücken nicht erkennen, wie denn eine Scheidung der drei Perioden dieser hundert Jahre auch beim Porzellan nicht ganz leicht ist. Unzweifelhaft ist dieser Zeit eine lange Übung der Kunst vorausgegangen: doch macht der Umstand, daß sich aus dieser frühen Zeit gar nichts erhalten hat, es wahrscheinlich, daß die Produkte derselben nicht allzu bedeutend gewesen sein können; die einzigen unsicheren ebengenannten Beispiele würden diese Vermutung bestätigen. Während der Periode Kang-hi (1662—1721) erhob sich die Porzellanfabrikation zu ungeahnter Höhe; während derselben wurde die Kunst mit Emailfarben auf Porzellan zu malen entdeckt, die Stücke der von uns als famille rose bewunderten Porzellane entstammen dieser Zeit und der folgenden Periode Yung-tsching. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts kam durch die Missionäre die Emailmalerei auf Kupfer nach China und entwickelte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer blühenden Kunst. Während dieses Jahrhunderts erlebte die chinesische Kunst eine Art Renaissance. Nach dem Sturze der letzten schwachen Kaiser aus der Ming-Dynastie (1644) erhob sich das Reich unter dem zweiten Kaiser der Tsing-Dynastie, Kan-ghi, zu neuer Macht; unter ihm und seinen Nachfolgern erblühten Künste und Wissenschaften, so daß die lange gesegnete Regierung des Kaisers Kien-lung als die glücklichste Periode des himmlischen Reiches angesehen wird. Es ist aber wahrscheinlich, daß in dieser Zeit allgemeinen Aufschwunges auch die Glasindustrie sich schnell entwickelt hat: alle Anzeichen sprechen dafür. Mit dem Verfall des Reiches seit der Mitte dieses Jahrhunderts verfielen auch die Künste, unter ihnen die Glasindustrie. Vielleicht gewann sie dagegen an Ausdehnung, wenigstens ist der jetzige Betrieb ein sehr bedeutender.

Über die Fabrikationsorte sind wir nur spärlich unterrichtet. In Peking bestand früher eine kaiserliche Glasfabrik; ein Hauptfabrikationsort war im vorigen Jahrhundert bereits Shantung. Hier wird heute noch das Rohmaterial (Shantung-Poli und Shantung-Leau) erzeugt, welches als Poli-chuan, d. h. Glasziegel, in viereckigen Ziegeln von 4 : 11 : 2 cm in den Handel kommt (früher als „Pomana" aus Böhmen und Thüringen bezogen) und in Peking, Fukin, Kuantung verarbeitet wird. Die Qualität dieser modernen Arbeiten, denen man in Sammlungen öfter begegnet, ist allerdings erheblich geringer, als die des alten Glases, von dem diese Zeilen die erste Kenntnis zu geben bestimmt sind.



Stickerei mit farbiger Seide. — Ungarn, 17. Jahrh. Aus Les arts du bois, des tissus etc.

Bücherschau.

V.

Les arts du bois, des tissus et du papier. Reproduction des principaux objets d'art exposés en 1882 à la 7e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. Ouvrage contenant 338 illustrations. Paris, A. Quantin, 1883. — Fr. 40.

Von den retrospektiven Ausstellungen der Union centrale zu Paris ist diejenige des Jahres 1882 allgemein als die reichste und bestgelungene gefeiert worden. Möbel, Textilkunst, Buchausstattung waren die Hauptgruppen; dazu einige kleinere Annexe. Nicht nur glänzende Privatsammlungen, sondern vor allem der Staat, seine Schlösser und Ministerien hatten Schätze hergeliehen, welche in endgültiger Vereinigung für die Zwecke der eigentlich französischen Industrien das erste Kunstgewerbe-Museum der Welt bilden würden. Wenn der Union centrale diese ihre letzte Absicht in vollem Umfange gelingt, so könnte Frankreich in kürzester Frist alle langjährigen Sammelversuche seiner Nachbaren und Nebenbuhler schlagen.

Bis vor kurzem hat ja der französische Gewerbfleiß seine erdrückende Übermacht auf Grund jener älteren Form der Staatshilfe behauptet, welche die genialen Organisatoren Ludwigs XIV. ins Leben riefen: durch das System der Staatsmanufakturen, der Überführung fremder Kräfte, Talente und Erfindungen, durch eine planmäßige Organisation der künstlerischen Erziehung. Wenn ihm heute das Ausland bald diese bald jene Position abringt, so kämpft es gegen die Saat des großen Ludwig mit den Mitteln der heutigen Staatshilfe. Sammlungen, technische Anstalten und Schulen in engster Verbindung sind die neuen Waffen; erst allmählich entschließt man sich jenseit des Rheines, sie gegen die neuen Gegner aufzunehmen. Die Ausstellung der Union centrale bewies, wie nahe sie zur Hand sind.

Das umfangreiche Werk, welches wir etwas verspätet vorlegen, sucht die Erinnerung an die erlauchte Gesellschaft vorwiegend nationaler Kunstwerke festzuhalten, welche sich auf den Ruf des Centralvereins versammelt hatten. Hervorragende Kenner des französischen Kunstgewerbes haben es übernommen, die Geschichte der einzelnen Gewerbezweige zu skizziren; sie werden durch zahlreiche Abbildungen nach ausgestellten Gegenständen unterstützt. Wird auch der ruhige Fluß der historischen Darstellung nur zu häufig durch den Wunsch gestört, möglichst viele der Objekte und Aussteller namhaft zu machen, so wird doch der Liebhaber eine Art von Leitfaden, der Forscher allerlei brauchbare Notizen über das französische Kunsthandwerk finden. Denn eben diese Blütezeit ward durch den Reichtum

der ehemals königlichen Schlösser und des Garde-meuble glänzender als je illustrirt.

Zum Beweis genügt es schon, die Zinkätzungen des ersten Abschnittes zu durchblättern, in welchem Mr. de Champeaux die Möbel und Holzschnitzereien mustert. Nur wenige Beispiele der Renaissancekunst; dann aber eine staunenswerte Reihe des Pariser Mobiliars aus dem goldenen Zeitalter der französischen Zierkünste. Schränke, Kommoden, Schreibtische, Uhren in dem strahlenden, majestätischen, korrekten Prunkstil der Boulle und Genossen; Tische, Konsolen, Sitzmöbel des kokett bewegten, lebendigen, recht eigentlich mobilen Rococogeschmackes; auf die Cressent und Caffieri folgt die deutsche Gruppe, Roentgen, Riesener, Benemann mit den elegant gemäßigten, zugleich verständigen und graziösen Formen des Louis XVI. Nach und nach lernen wir, wie viel mißverstandene Pseudoästhetik der in Deutschland bislang üblichen Mißachtung des Rococo-Möbels zu Grunde liegt, daß wir die richtige, besonnene Anerkennung seines Wertes und seiner Grenzen längst schon von Semper hätten lernen können, wenn wir ihn zu lesen verständen. Aus pädagogischen Rücksichten freilich wird der Lehrer und der Organisator nicht vergessen, daß an keinem Stile sich jede Vergröberung so bitter rächt wie an diesem; was Wunder, wenn sich mancher Berufene scheut, den ewig blinden gewerbsmäßigen Kopisten die aristokratisch vornehmen Muster in die Hand zu geben, an denen er selbst als Kenner unbegrenzte Freude hat.

Die Gobelinwirkerei behandelt Mr. Darcel,

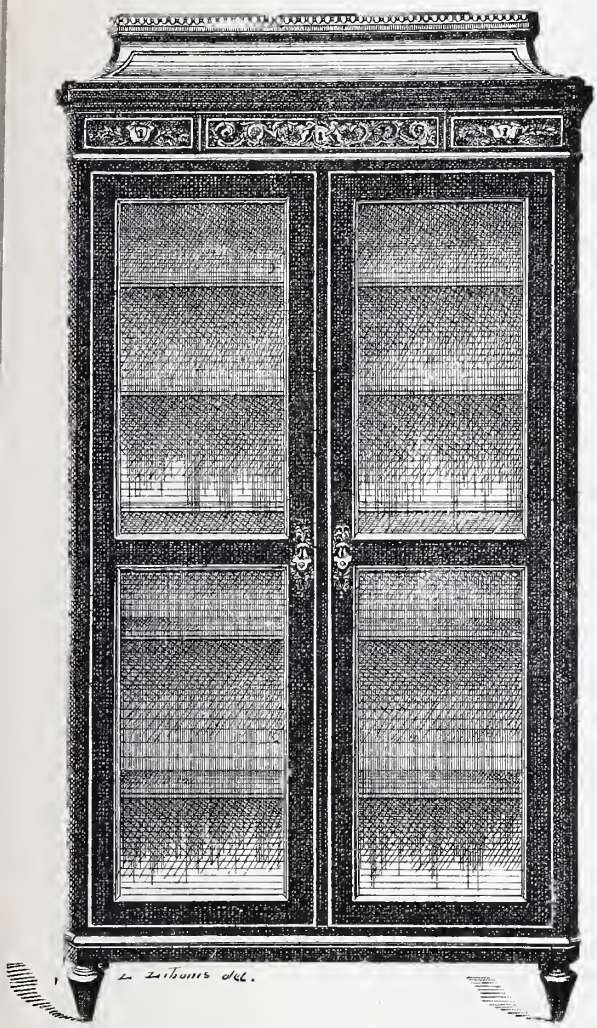


Fig. 1. Bücherschrank, in der Art des Riesener.

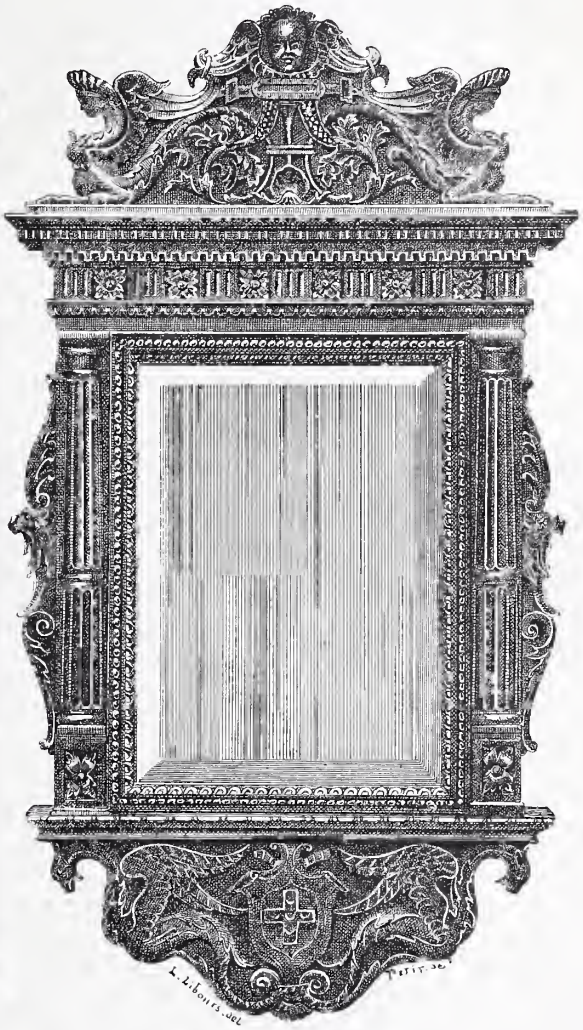


Fig. 2. Spiegel, Holz geschnitzt und vergoldet, 16. Jahrh.

der gelehrte Administrateur der Gobelins. Zwischen dem ältesten europäischen Beispiel der Ausstellung, einem Gobelinstück des hohen Mittelalters von vielleicht sicilischem Ursprung, aus dem Besitz des Museums zu Lyon, und den graziösen Kompositionen der Zopfzeit liegen die Glanzstücke der flandrischen und der Pariser Fabrikation. Noch ist die Wechselwirkung der verschiedenen Fabrikstätten bei weitem nicht aufgeklärt. Mr. Darcel giebt auch durch Abbildung der Marken schätzbare Beiträge. Die Gewebe, die Stickereien, die Spitzen beschreibt Mr. Gaston Le Breton; vor allem kommen in Wort und Bild die Lyoner Meisterwerke des 18. Jahrhunderts, die Muster des Philippe de la Salle und sein Hauptstück, das Prachtbett der Maria-Antoinette, zur Geltung. Von dem Saale der ostasiatischen Kunst zeichnet Mr. Paul Gasnault, der Konservator des Musée des arts décoratifs, ein anmutiges Bild. Mr. Germain Bapst giebt eine Skizze des Buchdrucks und stellt eine glänzende Reihe französischer Einbände zusammen, zum besten Teil aus den Bibliotheken der Könige. Unter den gedruckten Papiertapeten überwiegen die Muster unseres Jahrhunderts. Eine etwas dürftige Übersicht über die Stiche und Handzeichnungen mag mit dem Wunsch nach Berücksichtigung aller Abteilungen entschuldigt werden.

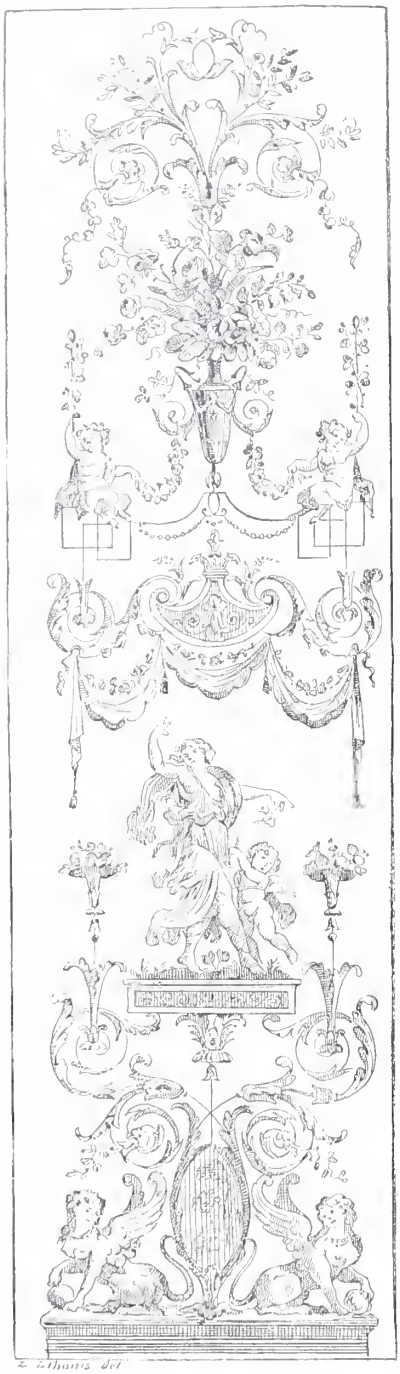


Fig. 3. Papiertapete von Réveillon, nach Prieur — 1788.

Am meisten zu denken giebt eine gewandte Schlußstudie über das französische Möbelwesen unseres Jahrhunderts von Mr. V. Champier, dem Redakteur der Revue des arts décoratifs. Wie lange sich die technischen Traditionen des vorigen Jahrhunderts erhalten haben, wie früh geniale Künstler, selbständig erfindende Architekten auch die künstlerischen Fäden wieder anknüpften, wie vielseitig die großen Fabrikanten den Bedürfnissen hochgebildeter Liebhaber zu begegnen wußten, wird man mit Interesse in Wort und Abbildung verfolgen. Und wenn wir die heutige deutsche Tischlerei damit vergleichen wollen, so werden sich aufs neue die gerechten Bedenken regen, über welche uns alle Chauvinisten unserer Kunstindustrie nicht hinwegtäuschen dürfen: daß unsere Eroberungen bislang wesentlich auf der technischen Energie, auf der Betriebsamkeit, dem Unternehmungsgeist, dem tüchtigen Arbeiterstande beruhen, daß wir aber an unserer künstlerischen Erziehung noch geraume Zeit werden arbeiten müssen, ehe wir anders als an einzelnen Punkten unseren Nachbaren den Vorsprung von zweihundert Jahren ablaufen. Und nur mit diesem Vorbehalt können wir getrosten Mutes auf den Wettplatz treten, den das gastliche Frankreich uns wiederum bereitet. P. J.

Fig. 4. Portière mit Colberts Wappen, nach Lebrun. — Flandern, 17. Jahrh.
Aus Les arts du bois, des tissus et du papier.

VI.

Das Kunstgewerbe in Frauenhand. Blätter zur Förderung einer guten Geschmacksrichtung in der Frauenarbeit, in Schule und Haus. Redigirt unter Mitwirkung hervorragender Künstlerinnen von C. von Braunmühl, Lehrerin an der Kunstgewerbeschule in München. — Leipzig, E. Heitmann. à Heft M. 1,50.

M. H. — Seit einer Reihe von Jahren nimmt die Frau regen Anteil an der Entwickelung und Hebung unseres Kunstgewerbes. Sie beschränkt sich heute nicht mehr darauf, uns das Heim allein durch Sticken und Weben freundlich zu gestalten, wie in früheren Jahrhunderten, sondern nur wenige Gebiete der Kleinkunst giebt es heute, auf welchen sich nicht schon die Frauenhand mit Erfolg versucht hätte. Ausstellungen kunstgewerblicher Frauenarbeiten gaben Zeugnis davon, daß die Erörterungen über Stil, Geschmack und häusliche Kunstpflege nicht zwecklos gewesen sind.

Die letzten Jahre haben eine Fülle — man möchte sagen zu viel — an Vorbildern für weibliche Handarbeit gebracht, die sich meist auf ein einzelnes Gebiet beschränkten; um so mehr verdient daher das eben erschienene Werk, dessen Herausgabe Frl. von Braunmühl besorgt, Beachtung, indem es bei mäßigem Preise sich zur Aufgabe stellt, Vorlagen für weibliche Handarbeiten jeder Art zu bringen. So enthält Heft I:

1. Muster für Leinenstickerei, in farbigem Garn, in sogen. Holbeintechnik ausführbar, im Stil italienischer und deutscher Arbeiten des 15. Jahrhunderts.
2. Vorlage für eine Tischplatte in Holzmosaik, mit Arabesken im Stil deutscher Renaissance.

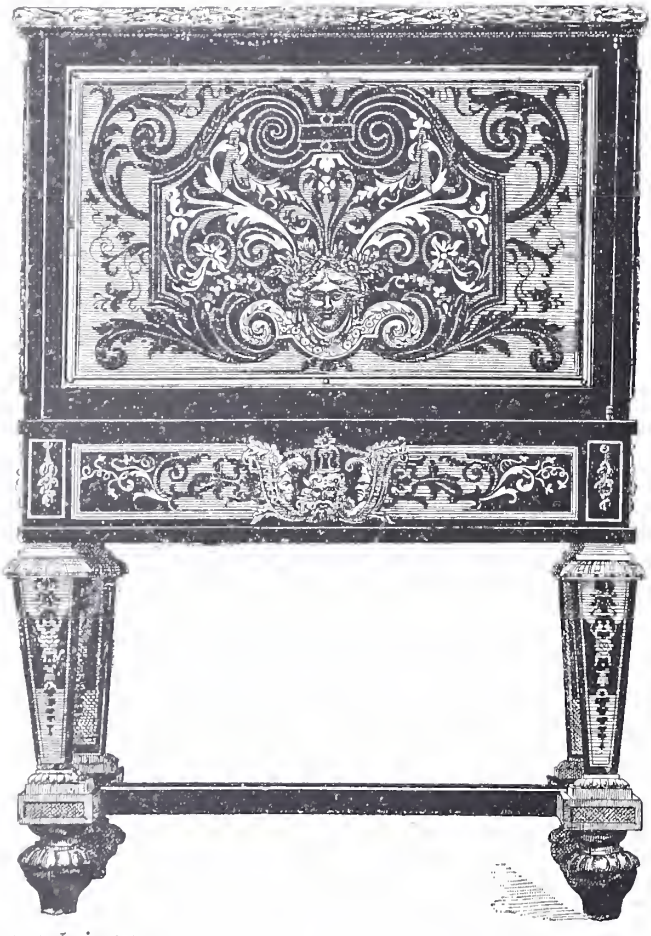


Fig. 5. Münzschrank von Boulle.
Aus Les arts du bois, des tissus etc.

Fig. 6. Astronomische Uhr, Rosenholz mit Bronzebeschlägen, Anfang 17. Jahrh.

3. Entwurf eines Teppichs für Kreuzstichstickerei oder Knüpfarbeit, im Stil orientalischer Arbeiten des 16. Jahrhunderts.

4. Motive für die Bemalung einer Porzellanvase, aus feinen stilisirten Blütenranken bestehend.

Jeder Vorlage ist ein Wink für die Art und Weise der Ausführung beigegeben, die farbigen Muster sind dem Gegenstand entsprechend stilgerecht gezeichnet.

Das Werk wird namentlich den Damen willkommen sein, welche den Centren der kunstgewerblichen Bewegung ferner stehen. —

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

I.

Wenzel Jamnitzer und der kursächsische Hof.

Paul Buchner, der Erbauer des Stallhofes und des Lusthauses zu Dresden, damals noch bescheidener Hofschreiner und Schraubenmacher, befand sich im Herbst 1565 zu Nürnberg, seiner Vaterstadt, um für seinen Herrn, Kurfürst August von Sachsen, Einkäufe zu machen, sich nach „etzlichen Kunststücken zum vorstehenden neuen Jahr" umzusehen. Er berichtete an seinen Herrn über das Vorhandene, worauf dieser am 23. November 1565 aus Torgau antwortet:

„Gamnitzer, der Goldschmied zu Nürnberg, hat etzlich künstlich Instrumentlein für die Key. Mst. vorfertigt, welche er vnnß auff Dein Unterhandlung vmb 150 fg. zukommen laßen vnnd Irer Maitt. noch für künftigen Reichstage andere machen wolle." Es sind dies, wie ferner aus dem Briefe hervorgeht, „drej maßsteblein vnd ein Zirkell, was aber für ein büchlein vnd anders dabei, haben wir aus deinem schreiben nicht aigentlich vorstehen konnen".

August ist geneigt die Gegenstände zu kaufen, will sich aber nicht auf eine so hohe Summe verpflichten, ehe er die Arbeit gesehen habe, und befiehlt daher, sie ihm „zum fürderlichsten" zu schicken[1]).

Nach dem Zirkel und den Maßstäben habe ich vergeblich im kgl. historischen Museum sowohl als im physikalischen Kabinet Nachforschungen gehalten. Auch betreffs des Büchleins bin ich Auskunft zu geben außer stande. Denn die „Perspectiva corporum regularium" erschien bekanntlich erst 1568, und ihr gilt das zweite Schreiben des Kurfürsten, welches mir aufzufinden gelang.

„An Wentzel Gamnitzer, Bürgern zu Nürnberg.

Lieber besonder. wir haben dein schreiben sambt einem abdruck der Perspectiua Corporum Regularium, So du der Römischen keyserlichen Mstt vnserm allergnedigsten Hern dedicirt hast, zw besonndern guttenn gefallen entpfangen vnnd thuen vnnß solcher deiner vnderthenigen mainung vnnd ertzeigung gegen vnß gnedigst bedanckenn. Schickenn Dir auch hierbei zw antzeigung vnsers wohlgefallens vnd dangkbaren gemuttes dreissigk gulden groschen, die wollest Du unuorschmehet entpfahenn; Vnnd begerenn gnedigst, Wann Du das andere verheißen teil dieses werckes außgehenn lassest, du wollest vnß vonn denselbenn gleicher gestalt mitt einem abdruck vnnd Exemplar guttwilligk vorsehen. Das wollen wir Inn gnaden gegenn dir bedenckenn.

Dresden 5. Juni 1568." [1])

Das betreffende Exemplar der „Perspectiva" befindet sich noch heute in der königlichen Bibliothek. Es ist schlicht in schwarzen Sammet gebunden und zeichnet sich vor anderen durch die vortrefflichen Abzüge und durch eine überaus zierliche Kolorirung der Prospektseiten aus.

Erst nach einer Reihe von Jahren treffen wir wieder Nachrichten über Jamnitzer. Wieder hat Kurfürst August einen seiner Leute nach Nürnberg gesendet, um Einkäufe zu machen, den

1) Cop. 321 S. 142.

1) Cop. 345 S. 177.

Hausvoigt von Leipzig, Hans Georg von Dehn, wohl den ältesten, 1537 geborenen Sohn des Hans von Dehn, der beim Bau des Dresdner Schlosses beteiligt war.

An diesen schreibt August am 12. Dezember 1580 von Dresden aus:

„Was dan den silbern schreibzeug belanget, so Wennzel Jamnitzer, Goltschmidt tzu Nornberg, wiedernumb verneuert, übersenden wir Dir Inliegenden seinen Zeddel hinwieder tzu Vnnd benhelen Dir gnedigst, Du wollest Dich mit Ime vff genaueste alß Du kanst der daran gefertigten Arbeit halben vergleichen, dagegen den schreibtzeug entpfahen vnd mit Dir herein bringen, Dir auch denn Goldtschmidt weisen lassen, wie man mit der Uhr vnd andern so an solchem schreibtzeug gemacht vmbgehen soll, solchs mit Bleiß auffzeichnen damit Du vns zu Deiner ankunfft damit berichten kanst."

Auch über den Verbleib dieses Kunstwerkes weiß ich nichts zu berichten, dagegen ist vermutlich einer derjenigen Gegenstände erhalten, von welchen der vierte Brief, den ich fand, nennt. Derselbe, datirt von Dresden den 14. Februar 1581, ist an den Kammermeister gerichtet und lautet die betreffende Stelle:

„Was Wentzell Jhanitzer, Goldtschmidt zu

Astrolabium von Wenzel Jamnitzer.

Nürnbergk, eines Rests halben, so Ime von wegen etzlichen Geometrischen Instrument, die vnß Balthasar Hacker zubracht, noch vnbetzahlet vnd sich In 350 fl. erstrecken soll, unterthenigst Suppliciert, befindest Du Inliegend zuuornehmen; darauff begeren wir, Du wollest Dich In des vorigen Cammermeisters Rechnungen ersehen, auch bej Hackern erkundigen, wie es vmb solchen Rest beschaffen Und do sich befinden wirdet, des man Ime solchen Rest noch schuldig vnd die taxa der Instrument nicht zu hoch an-

geschlagen, Ihme bemelte 350 fl. vff sein Quittung volgen lassen. deren solleſt Du von vnns entnohmmen werden."

Hacker ist ein Nürnberger Meister, der zu jener Zeit als Schraubenmacher angestellt wurde, da Buchner bereits wichtigere Ämter übernommen hatte.

Das im physikalisch-astronomischen Kabinet befindliche, zierlich ornamentirte Astrolabium aber, welches Jamnitzers Namen trägt, dürfte ein Teil jener „geometrischen Instrument" sein.

Zum Kapitel der Ausstellungen.

R. In Nr. 1 des „Kunstgewerbeblattes" (nicht der Zeitschrift für bildende Kunst) ist unter gleicher Überschrift das Progamm einer vom „Mährischen Gewerbemuseum zu Brünn" zu veranstaltenden Ausstellung von kirchlichen Gegenständen beleuchtet worden. Auf diesen Artikel hat das genannte Institut in Nr. 9 seiner Mitteilungen replicirt und an den „Gerechtigkeitssinn" der Redaktion appellirt, von dieser Entgegnung auf eine „herbe und ungerechtfertigte", von „übelwollender Seite" ausgehende Kritik Notiz zu nehmen. Auch ohne diesen Appell hätten wir davon Notiz zu nehmen uns veranlaßt gesehen, da die Entgegnung das nicht widerlegt hat, was an dem Programm von uns getadelt worden ist. Wie man in dem angezogenen Artikel, der nicht von „übelwollender Seite", sondern von der Redaktion ausgegangen ist, das Programm „ins Lächerliche gezogen" finden kann, ist allerdings schwer erfindlich, bezeichnend dagegen das Verlangen, jede energische Zurückweisung unangemessener Forderungen und die Bezeichnung von Auswüchsen im Kunstgewerbe, statt mit dem gebührenden Namen bezeichnet, möglichst zart, mit Glacéhandschuhen angefaßt zu sehen.

Die Entgegnung führt aus, daß die ganze Ausstellung einen lediglich provinziellen Charakter tragen solle: wenn das in dem „Musealprogramm" deutlich ausgedrückt wäre, so würde unser Artikel nicht geschrieben worden sein. Es ist darin (Absatz 2) eine solche Ausstellung sogar durchaus gebilligt, wenn sie sich in den richtigen Grenzen hält. In der Voraussicht, — die sich jetzt also bestätigt — daß man in der unvermeidlichen Entgegnung das Programm drehen und wenden würde, haben wir es a. a. O. fast in extenso abgedruckt und an der Hand desselben hervorgehoben, daß allerdings im Anfang von einer „lokalen Ausstellung von beschränktem Umfang" die Rede sei, daß aber die weiteren Ausführungen damit nicht übereinstimmen und eine sehr umfassende Ausstellung in Aussicht nehmen. Es ist ferner ganz gleichgültig, ob viel oder wenig Museen und Private zur Beschickung der Ausstellung aufgefordert sind; es genügt, daß man sie aufgefordert hat, ohne ausschließlich Objekte mährischer Herkunft zu erbitten: man hat ihnen einfach das gedruckte Programm zugeschickt. Damit ist man aber über den Rahmen einer Provinzial-Ausstellung hinausgegangen, ein Verfahren, welches wir bekämpft haben und bekämpfen werden, weil wir von seiner Verkehrtheit und Schädlichkeit überzeugt sind.

Ein zweiter Punkt, gegen den unser Artikel gerichtet war, betrifft die den Ausstellern gemachte Zumutung, auch noch die Transportkosten ihrer Besitzstücke zu bezahlen. Wir haben die Zumutung als „naiv oder unverfroren" bezeichnet, was sie doch auch ist. Denn daß das Museum, „wenn es gewünscht würde und in berücksichtigungswerten Fällen" die Kosten zu übernehmen sich bereit erklärt, ändert doch an dem Faktum des überhaupt gestellten Ansinnens nichts: jede Leihausstellung muß heute froh sein, wenn sie etwas bekommt, muß womöglich noch etwas zugeben, aber darf den Ausstellern nicht noch Kosten auferlegen wollen. Wenn aber in der Entgegnung ganz ruhig erklärt wird: „daß jenen Privaten und Museen ꝛc., die ersucht wurden die Ausstellung zu unterstützen, vom Museum aus nicht zugemutet werde, für ihre Gefälligkeit auch noch die Hin- und Herfracht zu tragen, ist selbstverständlich" — so war dies im Gegenteil nach dem Programm, (was wir nachzusehen bitten) gar nicht selbstverständlich, sondern jeder Leser mit gesunden fünf Sinnen wird und muß das herauslesen, was wir gerügt haben. Genau so wie hier, wird auch bei einem an-

deren Punkt in der Entgegnung einfach der klare Wortlaut des Programms verdeckt und Dinge hineininterpretirt, die nicht darin stehen: er betrifft die Vergütung der Kosten für Aussteller besonders großer und schwerer Objekte seitens der Aussteller an das Museum. Die „Aussteller" sind eben alle Aussteller; die Entgegnung belehrt uns, daß hier nur die Aussteller moderner Erzeugnisse, „Erzeuger, Fabrikanten" gemeint sind. Es kommt aber gar nicht darauf an, was die Herren „meinen", sondern darauf, was im Proganm steht; darin steht aber sonnenklar, was wir abgedruckt haben. Der Vorwurf, das Programm lächerlich gemacht zu haben, trifft uns demnach gewiß nicht: wir haben es nur in den Punkten, die wir für verkehrt halten, gebührend beleuchtet. Jedenfalls aber dürfte es sich empfehlen, derartige Programme recht klar und deutlich abzufassen, damit man nachher nicht gezwungen ist, deren Sinn richtig zu stellen oder anders auszulegen.

Notizen.

Bericht über die Manufaktur von Sèvres.

L. J. A. Anläßlich der Keramischen Ausstellung in Paris hat die Überwachungs-Kommission der Manufaktur von Sèvres, welche die Ausstellungsgegenstände zu prüfen berufen war, durch Herrn Du Sartel, den besten Kenner der für alle Zeiten vorbildlichen chinesischen Porzellane, Bericht an den Minister der schönen Künste erstattet. Dieser Bericht enthält wertvolle, allgemein beherzigenswerte Bemerkungen über Formengebung und Dekoration des Porzellans, welches er in 3 Kategorien teilt:

1. Porzellan-Tafelgeschirr.
2. Porzellane für den Schmuck von Wohnräumen.
3. Porzellane von großen Dimensionen zur Aufstellung in Schlössern, Galerien ꝛc.

Bezüglich der ersteren, welche vielleicht in Sèvres gegenwärtig weniger als früher fabrizirt werden, sagt der Bericht, daß bei der gegen sonst viel größeren Enge der Wohnräume kein Platz mehr für die großen mit dem Tafelgeschirr künstlerisch dekorirten Etagèren vorhanden ist, und daß man jetzt auf die Herstellung zierlicherer und mehr den gegenwärtigen Bedürfnissen angepaßter Formen sein Augenmerk zu richten hat. Tafelgeschirr für den täglichen Gebrauch soll zugleich leicht, haltbar und durchaus ohne Relief auf der Oberfläche sein, und wird am besten mit den ebenso wie das Porzellan selbst unveränderlichen Scharffeuerfarben dekorirt. Eine Ausnahme hiervon dürfen wohl luxuriöse, nur selten benutzte Tafelgeschirre machen. Beim Bemalen sind jedenfalls Teile des Porzellans ganz weiß zu lassen, da sein Glanz vortrefflich mit der Farbe des Leinenzeuges harmonirt. Stark bedeckte oder gänzlich farbige Fonds sind nur äußerst vorsichtig anzuwenden und dann stets helle Farben zu wählen, — namentlich aber sind derartige Fonds sowie überladene Dekorationen vom Innern der Schüsseln und Teller gänzlich fern zu halten, wo sie bei einer Vermischung mit den aufgetragenen Speisen besonders unangenehm wirken. Es gehören dorthin nur einfache und leichte Ornamente, während alle Kunst der Dekoration auf den Rand dieser Geschirre zu verwenden ist.

Zur zweiten Kategorie der Porzellane gehören Vasen, Kamin-Garnituren, Figuren, Gefäße für Blumen ꝛc. Diese für die Ansicht aus der Nähe bestimmten Gegenstände, welche in den Zimmern meist mit Bronzen und anderen Gegenständen untermischt sind, zwischen denen sie die hellen Lichter bilden, müssen nach allen Richtungen so vollkommen und künstlerisch wie nur möglich ausgeführt werden. Es ist dabei von allen unnötig komplizirten Formen abzusehen, die einzelnen Teile sind in das richtige Verhältnis zu bringen, und übertriebene Verdünnungen zu vermeiden, welche unter dem Anschein von Zierlichkeit immer die Festigkeit der ohnehin zerbrechlichen Dinge beeinträchtigen. Nach der Wahl der Grundform handelt es sich um ihre Dekoration durch Skulptur und Malerei. So wichtig auch die geformten Ornamente in der Keramik sind, so dürfen sie doch niemals derart überwiegen, daß sie allein die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich ziehen, ebensowenig dürfen sie so weit hervortreten, daß sie die ganze Form des Gefäßes verändern. Werke der Keramik müssen einander in allen ihren Teilen stützen, — diese architektonische Regel, welche zugleich eine Grundbedingung der Fabrikation ist, bedingt auch die Wahl der Teile, an denen Relief-Ornamente anzubringen sind. Es ist — kurz gesagt — erforderlich, daß ein Gegenstand, z. B. eine Vase, ihre Ornamente leicht zu tragen, oder von ihnen leicht getragen zu werden scheint. Nach dem im Bericht bezüglich des Modellirens Gesagten erscheint es nicht geraten, die Arbeiten aus Porzellan oder Biskuit oft zu reproduziren. Es heißt weiter, daß die Glasur, wie dünn sie auch aufgetragen sein mag, doch nicht immer völlig gleichmäßig ist; jedenfalls sammelt sich während des Brennens genug davon in den Tiefen, um die Reinheit

der Formen merklich zu beeinträchtigen, falsche Lichtwirkungen hervorzubringen. Diese Mißstände fallen beim Biskuit-Porzellan fort, dessen feiner, mattweißer Ton die sorgfältige Ausführung der Ornamente oder den Reiz einer Figur oder Gruppe besonders hervortreten läßt. Es ist indes bei der notwendigen starken Verkleinerung nur sehr schwer, ein strenges Verhältnis zu den Maßen des Originals einzuhalten; auch lassen sich niemals die durch das Ziehen und Schwinden der Masse während des Trocknens und Brennens entstehenden Ungleichheiten beseitigen. Man hat zwar in Sèvres seit kurzem ein Verfahren erfunden, die Gußnähte des Modells zu beseitigen, — dennoch wird es ratsam sein, große statuarische Werke nicht in Biskuit zu reproduziren. Über die Dekoration des Porzellans mit Malerei wird ausgeführt, daß es niemals seinen Charakter des edelsteinartigen Glänzens und Leuchtens verlieren dürfe, daß es also durch ein Überziehen mit stumpfen, undurchsichtigen Farben seinen Hauptreiz einbüßt. Die Dekoration, sei sie einfach oder reich, muß sich im Ganzen wie im Einzelnen nach der Größe des betr. Gefäßes richten. Wenn dann das Ornament der Form desselben angepaßt und derart verteilt wird, daß der obere Teil eine leichtere, der untere eine kräftigere Dekoration erhält, um die Haupt-Dekoration zu stützen und zu heben, für welche immer die Mitte des Gefäßes vorbehalten bleibt, so hält man sich an die gesunde Überlieferung und an die Regeln, welche zu einer guten Komposition führen, die sich bei einiger Originalität und Talent leicht zum Range eines Kunstwerks erhebt. Dies Resultat kann der Künstler durch sehr einfache Mittel erreichen, indem er, ohne unnütze Häufung von Details, auf den Porzellanen zum Schmuck der Wohnräume gefällige Kombinationen von Blattwerk, mehrfarbige Arabesken in Verbindung mit einem Goldnetz, zierliche Bordüren und mit Goldornamenten umgebene Genrebilder anbringt, welche an eingerahmte Miniaturen erinnern; ferner eignen sich auch für diesen Zweck die schönen Dekorationen in pâte sur pâte. Um die Fabrikation dieser Kategorie von Porzellanen noch erweitern zu können, da sie die hauptsächlichen Erzeugnisse der Manufaktur bilden müssen, besteht die Kommission auf der Wiederaufnahme der Anfertigung von Porzellan pâte tendre.

Was die Vasen und andere Gegenstände von großen Dimensionen für Galerien und Schlösser betrifft, welche bei ihrer Unbeweglichkeit gewissermaßen Teile der Architektur bilden, so bemerkt der Bericht, daß für sie auch die Regeln derselben gelten. Er fügt hinzu, daß es nicht angebracht sein würde, sich dabei in ausschweifenden Phantasien zu ergehen, sondern daß man sich der Umgebung anzupassen habe, für welche die Gegenstände bestimmt seien. Die Schönheit einer solchen wird auch hier von der Übereinstimmung seiner Form und Dekoration abhängen, und die besonders hervorragenden Stücke, zu deren Anfertigung die Manufaktur zeitweilig berufen ist, müssen das beste Können der keramischen Kunst ihrer Zeit zum Ausdruck bringen.

Zum Schluß konstatirt der Bericht, daß die neuen Erfindungen der Chemiker im Verein mit dem Talent der Künstler von Sèvres der Keramik einen neuen Impuls gegeben haben, und daß sich angesichts der neuesten Arbeiten eine Ära des Fortschritts für die Manufaktur erhoffen läßt.

Sächsische Goldschmiede.

Gelegentlich der Huldigung der Stadt Magdeburg wurden dem großen Kurfürsten und seinem Hofstaat am 30. Mai/9. Juni 1680 die üblichen Geschenke überreicht. Der Kurfürst erhielt „vier silberne kostbare Leuchter mit vier darauf getriebenen Ratswappen geziert", die in der Werkstatt des Goldschmieds Gerhard Oberdieck in Magdeburg gefertigt waren; die Kurfürstin „ein weißes silbernes Tischblatt gestochener Arbeit" mit silbernem Fuß, welches von Victor Krause zu Halle gekauft und wahrscheinlich auch gearbeitet war. Die Schrift von Opel: Die Vereinigung des Herzogtums Magdeburg mit Kurbrandenburg (Halle, 1880), welcher wir diese Angaben entnehmen, zählt ferner die Geschenke auf, mit denen die Stadt Halle den Kurfürsten und seine Familie bei der gleichen Gelegenheit beschenkte. Dem Kurfürsten verehrte sie einen kostbaren silbernen Tafelaufsatz, der Kurfürstin einen silbernen Kronleuchter, dem Kurprinzen ein getriebenes Becken mit Gießkanne und seiner Gemahlin ein vergoldetes Gießbecken mit Kanne. Auch bedachte die Stadt die kurfürstlichen Räte und die Dienerschaft mit ansehnlichen Geschenken an kunstvollem Silbergeschirr. Leider werden hier die Meister nicht genannt. Die hohe Blüte der Silberschmiedekunst zu Halle während des 17. Jahrhunderts, von welcher öffentliche Sammlungen, z. B. zu Berlin und Gotha, vor allem aber die Ulrichskirche zu Halle a. d. S., kostbare Proben bewahren, läßt die Herkunft dieser Geschenke aus Halle'schen Werkstätten als wahrscheinlich erscheinen. Von den dem Herrscherhause überreichten Geschenken ist übrigens nichts mehr in Berlin vorhanden: vermutlich sind sie mit so vielen anderem Silbergerät zur Zeit Friedrichs des Großen oder in den Nöten der Freiheitskriege in die Münze gewandert.

Goldschmiede im Dienst des Kardinals Albrecht von Mainz.

E. Die bedeutenden Verdienste, welche Kurfürst Albrecht, Erzbischof von Mainz und Magdeburg (geboren 1490, gestorben 1546), sich um Kunst und Kunstgewerbe und besonders um die Einführung der Renaissance in Deutschland erworben hat, sind in neuerer Zeit wiederholt und mit Recht gefeiert, so von J. May, Merkel, C. Becker und noch neuerdings in den „Grenzboten" von Richard Muther. Einen weiteren Beitrag für die Erkenntnis seiner Mäcenaten-Thätigkeit liefert im Hefte (Bd. 27, S. 201 ff.) des „Archivs des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg" der Architekt Fr. Niedermayer zu Freisingen, der bereits in der Kunstchronik des öfteren

in dieser Angelegenheit das Wort ergriffen hat. Nach einigen Mitteilungen über das Schicksal der glänzenden Sammlungen des Kirchenfürsten und deren Zerstreuung in alle Lande berichtigt er auf Grund von archivalischen Forschungen die Vermutung May's, daß die Goldschmiede Krug und Jamnitzer zu Nürnberg die meisten Arbeiten zu dem berühmten Schatz Albrechts geliefert hätten. Wir lassen hier die interessanten Rechnungs-Angaben fort und nennen nur die Namen der Meister, die für ihn gearbeitet haben. Es sind folgende bisher festgestellt: Lorentz Faust von Aschaffenburg, Balthasar Nickel, Bürger und Goldschmied zu Nürnberg, Heinrich Koch, Goldschmied zu Aschaffenburg, dazu eine Reihe von Italienern: Laux und Endreß Corisani („von wegen etlicher gültin stuckh vnd andern seidenen werkh", das sind also wohl Goldstickereien), ferner Raphael von Florenz (in Florenz kommen damals unter der Goldschmieden mehrere Raphaels vor), Johann Nicolai und Lorentz Villani. — Am deutlichsten aber zeigt ein interessantes Aktenstück, welches wörtlich wiedergegeben wird, wie unbezähmbar die Prachtliebe des Fürsten auch in seinen mißlichsten finanziellen Verhältnissen war. Als er 1530 in Augsburg gelegentlich des Reichstags weilte, betraute er den dortigen Goldschmied Hans Haller mit der Anfertigung eines goldenen Kreuzes, wozu die verschiedenen einzeln aufgeführten Kleinodien „in dye vierzigktawssent gulden uffs geringste ungefahrlich angeschlagen" waren. Hallers Gehilfen an diesem großen Werk waren Wilhelm Mertz, Sixt Pfefferli, Zunftmeister, Kolman Helmschmidt (NB. später ausgestrichen) und Georg Zohrer, Goldschmied, alle Bürger zu Nürnberg.

Levin Herolt, Glasmaler zu Dresden.

Im südlichen Chorfenster der Stadtkirche zu Glashütte im Erzgebirge finden sich 3 Glasgemälde, welche Professor Dr. Steche im II. Heft der „Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen" beschreibt und nach älteren Stichen abbildet. Eines derselben, auf das Jahr 1539 datirt, trägt das Künstlerzeichen L. H. Bisher kennt man den Namen dieses Meisters nicht, der in seinem Werke zwar die volle Farbenkraft der Schweizer Malereien besitzt, in der Art der Zeichnung des Ornamentes aber auf das engste mit der Dresdner Schule, wie sie beispielsweise am Georgenthor sich kundthut, verwandt sich zeigt.

Nun finde ich im Königlichen Hauptstaatsarchive zu Dresden (Tageregister 1563—1564 Loc. 8679) eine Notiz, daß Levin Herolt, Glaser zu Dresden, am 2. Juni 1563 Arbeiten für den kurfürstlichen Haushalt geliefert habe.

Obgleich zwischen der Zeit der Fertigung jener Fenster und dem Datum meiner Notiz fast ein Vierteljahrhundert liegt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Herolt der Schöpfer des Gemäldes und mithin ein Künstler war, dessen Name mit Achtung zu nennen ist.

Dresden. Cornelius Gurlitt.

Zu unserem Farbenlichtdruck.

Die der Nr. 3 des Kunstgewerbeblattes beiliegende Tafel mit Darstellung einer geschnittenen chinesischen Glasflasche ist in dem Atelier des Herrn A. Frisch zu Berlin in farbigem Lichtdruck hergestellt. Die genannte Anstalt hat sich in letzter Zeit gerade die Vervollkommnung dieser Technik angelegen sein lassen und zahlreiche vortreffliche Reproduktionen von Aquarellen 2c. sind aus ihr hervorgegangen. Unsere Tafel ist der erste Versuch, plastische Gegenstände auf diese Weise zu vervielfältigen. Dieser erste Versuch ist über alles Erwarten gelungen: die Tafel, mit zwei Platten hergestellt, giebt das Gefäß auf das denkbar beste wieder. Der Vorteil des Verfahrens springt ohne weiteres in die Augen: durch die photographische Aufnahme, die neben allen Einzelheiten auch die Merkmale der Herstellungsart aufs genaueste wiedergiebt, ist die unbefangenste Wiedergabe des Ganzen gesichert. Die mechanische Reproduktion schließt alle Fehler, welche sich bei der Nachbildung durch Menschenhand auf dem Wege vom Objekt durch das Auge und die Hand auf den lithographischen Stein einschleichen, aus. Zu rühmen ist auch die Schärfe und Präzision des Druckes. Es ist damit auf dem Gebiet des Farbendruckes ein guter Schritt vorwärts gethan.

Fig. 1. Pokal von Hans Petzolt, im Besitz des Freiherrn von Rothschild in Frankfurt a/M.

Jamnitzer und Petzolt.

Von Marc Rosenberg.

Mit Illustrationen.

Neben Wenzel Jamnitzer darf man Hans Petzolt als einen der größten Nürnberger Goldschmiede ansehen: Jamnitzer ist der ältere und bekanntere, Petzolt der jüngere, der erst neuerdings durch Bergau in die Kunstgeschichte eingeführt worden ist. Seit langer Zeit schreibt man mit Recht und mit Unrecht Jamnitzer eine Reihe von Arbeiten zu, während man sich bisjetzt, den Versuch Bergau's abgerechnet, noch nicht bemüht hat das Werk Petzolts zusammenzustellen. Ich habe im vorigen Jahr zehn sichere Arbeiten von Jamnitzer nachweisen können, seitdem sind der Forschung noch etwa drei zugeführt worden. Von Petzolt sind mir beiläufig 20 Stück bekannt, die ich gelegentlich einmal im Zusammenhang besprechen werde. In den folgenden Zeilen soll nur die Grenzlinie zwischen den beiden Meistern gezogen werden, da sowohl in Berichten über die Pester Goldschmiedeausstellung als auch über den Schatz des Freiherrn von Rothschild in Frankfurt a/M. darüber Unklarheit herrscht. Gerade diese beiden Sammlungen sind durch ihren reichen Inhalt und durch die vorzüglichen Publikationen, die über sie teils schon vorliegen, teils im Erscheinen sind, berufen als Unterlage für eine Neubegründung der Geschichte der Goldschmiedekunst zu dienen; deshalb sollte die Kritik nicht müßig sein, aus allen Winkeln des Wissensgebietes herbeizutragen, was die Kenntnis dieser unvergleichlichen Schatzkammer und dieser wunderbaren Ausstellung vermehren und vertiefen kann. Damit soll in den folgenden Zeilen der Anfang gemacht und aus dem Gebiete eines Spezialstudiums einige Notizen zu der hier aufgeworfenen Frage beigebracht werden.

Will man sich mit einem raschen Blicke über die Unterschiede zwischen Jamnitzer und Petzolt klar werden, so giebt es dafür kein besseres Mittel, als die beiden großen Pokale zu betrachten, welche sich im Besitze S. M. des

Kaisers im königlichen Schlosse zu Berlin auf dem großen Buffet des Rittersaales befinden. Dieselben haben auf den verschiedensten Ausstellungen das höchste Interesse erregt und sind wiederholt abgebildet worden. (Am zugänglichsten in: Historische Ausstellung zu Frankfurt a. Main. 100 Tafeln in Lichtdruck. Frankfurt, Keller. Tafel 46 und 47.)

Der eine dieser Becher baut sich cylindrisch mit reichen Horizontalprofilirungen zu einem Stücke auf, wie man deren mehrere auf den sog. „Jamnitzerstichen" des Virgil Solis sieht. Es sind durchaus Renaissance-Formen, nichts mehr vom guten alten gebuckelten Becher oder, wie man damals gesagt haben würde, vom „knoraten Koph"; das ist der Jamnitzerbecher. Der andere, der Petzoltbecher, ist in seiner Grundgestalt ein Buckelbecher, etwa wie der, den die babylonische Dirne bei Dürer (B 73) in der Hand hält. Durch eine Reihe kleiner beweglicher Gnirlanden und Voluten im Renaissancegeist, gemischt mit feinem gotischen Blattwerk, ist er in den zwischen den Buckeln liegenden Teilen verziert: dadurch wird seine Form, die schon in der Silhouette des Körpers weich ist, geradezu fließend und sticht sehr vorteilhaft von dem etwas harten Jamnitzerpokal ab. Es ist hier eine Mischung von Gotik und Renaissance, wie sie glücklicher kaum gedacht werden kann. Eine Mischung zu ungleichen Teilen, in welcher der Gotik der Löwenanteil zufällt, da sie die Grundform hergiebt.

Der ältere Jamnitzer, zünftig 1534, ist ganz ein Mann der Renaissance, während der jüngere Petzolt, zünftig 1578, also fast ein halbes Jahrhundert später in die Arbeit eintretend, noch in der Gotik steckt. Von Jamnitzer sind keine gotisirenden Arbeiten bekannt, dagegen weiß Petzolt auch die Formen der Renaissance in einer mehr selbständigen Weise, als es an dem besprochenen Becher geschehen ist, zu verwenden und versteht namentlich in den plastischen Teilen seiner Arbeiten die ganze Kunst des Wachsbossirers der Renaissance (selbst modellirend?) zur Geltung zu bringen.

Durch ihre Werke sind beide Meister unschwer auseinander zu halten: nach den in der Litteratur vorliegenden Notizen ist das erheblich schwieriger. Kuhn hat den Irrtümern zuerst Thür und Thor geöffnet, indem er in seinem Kataloge der Münchener Ausstellung an dem einen dieser beiden Stücke die Marke falsch sah und das Richtige traf, an dem anderen ebenfalls falsch sah und auch falsch deutete, so daß er schließlich auch den Petzoltbecher für einen Jamnitzer ausgab. Ich würde auf einen Irrtum in einem Ausstellungs-Kataloge, der ja meist in Eile zusammengestellt werden muß, nicht zurückgekommen sein, wenn unserem Petzolt nicht neuerdings wieder Gefahr drohte. Luthmer schreibt nämlich den schönen Pokal im Besitz des Freiherrn v. Rothschild, „Der Schatz des Freiherrn Carl v. Rothschild" II. Taf. 23 (vergl. unsere Fig. 1), dem Wenzel Jamnitzer zu. Wir hingegen nehmen ihn für Petzolt in Anspruch, da er aufs engste dem eben besprochenen Petzoltpokal verwandt ist, sowohl im Aufbau als in den Details. Luthmer legt dem Reif mit dem Triglyphenfries, welchen Bergau als eine Eigentümlichkeit Jamnitzers hingestellt hat, zu große Bedeutung bei und nahm daraufhin die Zuschreibung vor. Dieser Triglyphenfries kommt, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe, auch bei Arbeiten vor, welche nicht aus Jamnitzers Werkstatt hervorgegangen sind, und ist daher durchaus nicht dazu angethan, die Autorschaft Petzolts bei einem Becher, der durch und durch den Charakter seiner Arbeiten trägt, in Frage zu stellen. Die Verwandtschaft des Petzoltpokals im Besitz des Kaisers mit dem des Baron Rothschild springt derart in die Augen, daß die Herkunft aus einer Werkstatt gar nicht zweifelhaft sein kann.

Ein anderes Stück, welches zu den Werken Petzolts gehört, ist ihm auf der Pester Ausstellung streitig gemacht worden: wie Luthmer den Rothschildschen Becher, so hat Bucher diesen für Jamnitzer in Anspruch genommen. Hampel dagegen hat mit voller Sachkenntnis seine Stimme für Petzolt erhoben, ist aber überstimmt worden. Es ist der herrliche Pokal im Besitz der Gräfin Livia Zichy (abgeb.: Bucher, Gesch. der technischen Künste II. 329), auf dessen Verwandtschaft mit dem die Petzoltmarke zeigenden Becher bei Graf Elz (Fig. 2) Hampel hingewiesen hat. Ich bin in der Lage, ein drittes Stück, mit dem ebengenannten fast identisch dieselbe Marke tragend, nachweisen zu können: es befindet sich in Wien bei Baron Nathaniel von Rothschild. Es unterscheidet sich von dem Pester Exemplar durch geringere Arbeit und schlechtere Erhaltung, außerdem hat der Becher der Gräfin Zichy eine mehr langgezogene Cuppa und einen Fuß, der eher an Jamnitzers Arbeiten anklingt. Vielleicht ist es diese Erwägung, kann

aber eine Stilkritik oder gar, was für unsereinen noch schwieriger ist, eine genaue Prüfung der Technik gewesen, welche dazu geführt hat, die Zuschreibung an Jamnitzer vorzunehmen. Hauptsächlich war eine Äußerlichkeit der Grund dafür, eine Äußerlichkeit, die obendrein noch falsch gedeutet worden ist.

Im Deckel des Pester Bechers befindet sich nämlich eine Medaille mit dem Porträt des Georg Römer [1]) mit seinem Zeichen, das, wie das sog. Wüchszeichen der Probirmeister aussehend, aus drei Grund- und zwei Haarstrichen besteht, so daß man es wohl für ein zusammengezogenes WI ansehen kann. Man las demnach Wenzel Jamnitzer und machte den vermeintlichen Verfertiger der Medaille zum Verfertiger des Bechers. Dies Zeichen ist aber nicht W. I., sondern ist V. M. zu lesen, das Monogramm des bekannten Nürnberger Medailleurs Valentin Maler (vgl. Erman, Deutsche Medailleure S. 55 ff.), des Schwiegervaters W. Jamnitzers, der die Medaille auf Georg Römer gemacht, aber mit dem Becher weiter nichts zu thun hat. Der einzige Anhalt, der für Jamnitzer da war, verschwindet hiermit, entscheidend bleibt dagegen die Verwandtschaft, man kann sagen die Übereinstimmung mit den zwei Stücken, welche die Petzoltmarke tragen. Wenn zwischen Jamnitzer und Petzolt gemeinsame Züge nachzuweisen sind, so wird das niemand Wunder nehmen, wenn man erwägt, daß die gesamte Nürnberger Goldschmiedeschule einen einheitlichen, geschlossenen Charakter trägt. Nur denjenigen, welche überall Jamnitzer sehen und welchen auch die Virgil Solis'schen Becherzeichnungen Entwürfe von Jamnitzer sind, möchte ich für den vorliegenden Fall zu erwägen geben, daß die Becherform, die wir hier Petzolt zuschreiben, auch dort vorkommt, aber mit jener kürzeren Cuppa, die uns vom Pseudo-Jamnitzer der Gräfin Zichy hinweg, zu den durch Stempel beglaubigten Petzoltbechern bei Graf Elz und Baron Rothschild herüberleitet.

Dies wären die zwei Punkte, an welchen es mir wichtig erschien einen Moment zu verweilen, um die Arbeitsgebiete von Jamnitzer und Petzolt gegen einander abzugrenzen. Was uns dabei besonders auffällt, namentlich wenn wir den gleich zu erwähnenden Nautilus mit in die Betrachtung hereinziehen, ist der Umstand, daß Petzolt seine Arbeiten in mehreren ziemlich genau übereinstimmenden Exemplaren in die Welt setzt, was wir bei Jamnitzer nur in einem Falle (Fassung einer Limogeskanne) nachweisen können. Es scheint, daß Jamnitzer vielseitiger ist, daß aber Petzolt seine Modelle besser durchgebildet hat. Sie bilden bei ihm Typen, die er entweder genau kopirt oder wenig variirt; seine Musterkarte, wenn ich mich so ausdrücken darf, ist eine kleine aber gewählte. Zwei solcher Typen haben wir kennen gelernt. Der eine ist durch unsere Fig. 1, der andere durch Fig. 2 vertreten, doch ist damit der Formenkreis unseres Meisters nicht erschöpft. Wir haben von ihm u. a. noch eine Reihe von Bechern, welche sich als Buckelbecher dem Typus des Pokals im königlichen Schlosse zu Berlin unterordnen, aber in der Gestaltung weit einfacher, in der Ausführung viel geringer sind. Exemplare davon besitzt ein Privatmann in Nürnberg, Boasberg in Amsterdam und die Gemeinde Rappersweil in der Schweiz, das Stück der letzteren mit der Jahreszahl 1603. Dieser Form hat sich auch die Fälschung bemächtigt: eine solche Imitation wurde auf der Auktion Paul (Kat. Nr. 724 als Hans Petzolt ausgegeben) für M. 1750 verkauft.

Einen dritten Typus, der für unsern Meister in hohem Grade charakteristisch ist, haben wir noch zu erwähnen. Er wird repräsentirt durch die herrliche Montirung eines Nautilus, den wir nach der Photographie in Biermanns Publikation über die Ausstellung in Schwäb.

---

1) Dieselbe Medaille findet sich auch eingelassen in einen Pokal, der auf der Auktion Hamilton in London 1882 zum Verkaufe kam. Kat. Nr. 644 A mit Phot. Dort wird schüchtern die Meinung ausgesprochen, Römer könnte möglicherweise der Verfertiger sein. Aus zwei Gründen ist das nicht möglich: erstens giebt es zu jener Zeit in Nürnberg keinen Goldschmied dieses Namens und zweitens ist Georg Römer eine bekannte Persönlichkeit. Es ist nicht so unwichtig, als es scheinen mag, diese Bemerkung hier einzuschalten, denn Trautmann hat sich beeilt, den Goldschmied Georg Römer in die Kunstgeschichte einzuführen. Der Pokal interessirt uns außerdem noch dadurch, daß er eine sehr große Ähnlichkeit aufweist mit dem bei Bergau (Jamnitzer) veröffentlichten Blatte A 15 mit dem Monogramm I H und B B.

Der Becher der Gräfin Zichy ist soeben veröffentlicht in der ersten Lieferung der prachtvollen Publikation über die Ausstellung in Pest. Da hier die Frage aufgeworfen wird, ob der Becher sich schon lange im Besitze der Familie Zichy befindet, sei bemerkt, daß er eine relativ neue Erwerbung ist, etwa vor 30 Jahren.

Fig. 2. Potal von Hans Petzolt, im Besitz des Grafen Eltz in Eltville.

Gmünd in Fig. 3 wiedergeben. Zwei Exemplare besitzt der König von Württemberg und ein drittes war auf der Ausstellung in Pest, wiederum ein Beispiel dafür, daß Petzolt seine Formen wiederholt. Trotzdem ist es ein Stück von höchster Schönheit, welches gegenüber dem Typus unserer Fig. 1 einen Fortschritt zum Modernen repräsentirt, indem hier schon jede Verbindung mit der Gotik abgeschnitten erscheint. Dies ist auch bei dem Typus unserer Fig. 2 der Fall, und es bleibt noch zu entscheiden, ob dieser vor oder nach dem Nautilusmodell anzusetzen ist, um ein Gerippe für die Chronologie der Arbeiten Petzolts zu gewinnen.

Außer diesen drei Haupttypen mit ihren Verzweigungen sind noch andere Arbeiten von Petzolt da, welche aber nicht bedeutend genug oder mir wenigstens nicht in ihren guten Musterexemplaren bekannt sind, um als Vertreter weiterer Haupttypen aufgestellt werden zu können.

Zum Schluß noch ein Wort über Namen und Wappen unseres Meisters.

Fig. 4 a.

Fig. 4 b.

Die Schreibweise Petzolt entnehmen wir seinem Siegel, einer Urkunde des germanischen Museums anhangend, deren Kenntnis ich Herrn Direktor Essenwein verdanke. Das Siegel zeigt auch sein Wappen: den Widderkopf im Profil nach rechts, der durch Bergau mit Zuhilfenahme des Nürnberger Dialekts als ein redendes Bild erklärt worden ist. Wir finden es in einer ganz bestimmten Schildform in der Weise, wie wir es in Fig. 4 a (nat. Größe) u. b (vierfache Größe) wiedergeben, auf seinen Arbeiten eingeschlagen. Der ebenfalls auf Nürnberger Arbeiten vorkommende Widderkopf in rundem Schilde scheint einem andern Meister anzugehören, der sich die Ananasbecher zur Spezialität ausgewählt hat.

Fig. 3. Nautilus von Hans Petzolt, im Besitz des Königs von Württemberg.

Fig. 1. Römische und unter römischem Einfluß stehende Gläser. (Nationalmuseum in München und Schatz von S. Marco in Venedig.)

Das Glas.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.

I.

Das Glas als Kulturfaktor.

Welche Verlegenheit würde für die jetzige civilisirte Welt und hauptsächlich für jene im nördlichen Teile der gemäßigten Zone entstehen, wenn man ihr plötzlich den Gebrauch des Glases entzöge! Es kommt uns gewöhnlich nicht zum Bewußtsein, was alles vom Dasein desselben abhängt. Des uns gewährten Raumes wegen müssen wir es dem Leser überlassen, den Zustand der Glaslosigkeit sich auszumalen. Es ist keine bloße Willkür, wenn wir gerade das Fehlen des Glases annehmen, denn bei keinem andern technischen Hauptstoff ist die Möglichkeit des Unbekanntseins so groß, bei keinem ist die allgemeine Verbreitung so spät eingetreten. Holz hatte der Urmensch der Wildnis zur Hand, Thon ebenfalls. Des letzteren besondere Eigenschaften und Verwendbarkeit konnten ihm nicht lange verborgen bleiben. Metall fand sich gleichfalls in gewissen Gegenden fertig vor. Die Materialien des textilen Gebietes, der Bast, die Felle und die Wolle der Tiere u. s. w., forderten geradezu auf zu der betreffenden Technik; das Glas dagegen ist, gewisse Schlacken von Vulkanen abgerechnet, nirgends in der Natur vorgebildet anzutreffen, und nur quasi als Analogie in den Edelsteinen und im Eise zur Erscheinung kommend. Sein Hauptbestandteil, die Kieselsäure, d. h. der Quarz, hat eine sehr große Härte und ist außerordentlich schwer schmelzbar. Der Gedanke, nach Flußmitteln, welche sich namentlich in den Alkalien, Kali und Natron darbieten, zu suchen, um ihn zu schmelzen, setzt schon eine gewisse Kultur und bestimmte technische Erfahrungen voraus. Daß ein Zufall schließlich die Erfindung bewirkt hat, ist nicht ausgeschlossen, wenngleich es als eine Fabel anzusehen ist, was von der Erfindung durch die Phönizier berichtet wird. Es heißt bekannt-

lich, daß phönizische Schiffer an der syrischen Küste für ihre Kessel Salpeterstücke als Untersätze verwendet hätten, die dann mit dem Sande am Kochfeuer zu Glas zusammengeschmolzen seien. Es ist eine technische Unmöglichkeit, daß auf diese Weise wirkliches Glas von greifbarer Dicke, d. h. mehr als im günstigsten Falle ein glasiger Anhauch der Gefäße entstehe, denn es bedarf hierzu einer weit größeren Hitze als derjenigen eines Kochfeuers.

Jene phönizische Anekdote beweist indes, daß die Bekanntschaft verschiedener Völker mit der Glasfabrikation nicht so sehr weit zurückreicht. Die Phönizier aber kamen wohl deshalb in den Ruf, die Entdecker des Glases zu sein, weil sie große Fabrikanten und Exporteure in diesem Artikel nach allen Ländern der alten Welt waren. Trotz alledem hat das Glas doch ein recht respektables Alter, wie wir von den Ägyptern, die ja in der Glasfabrikation so ungemein geschickt gewesen, wissen. Schon auf den Denkmälern der IV. Dynastie, also fast 5000 Jahre vor unserer Zeit, finden sich Glasgefäße abgebildet [1]).

Aber der umfassende Gebrauch, der heutzutage vom Glas gemacht wird, reicht gar nicht sehr weit zurück. Es gilt dies namentlich vom Fensterglas und von den Spiegeln, weniger von Gefäßen und den übrigen Glaswaren.

Die langsame Entwicklung der Fensterverglasung hat ihren Grund darin, daß die höhere Kultur sich in einem Klima entfaltete und lange auch verharrte, welches zu einer Benutzung des Glases in der Art und Weise der Neuzeit wenige Veranlassung gab. Man hat zwar in Pompeji einzelne kleine Öffnungen mit Glasscheiben verschlossen gefunden, aber weitaus der größere Teil der Gebäude entbehrte derselben. Die Fensterverschlüsse der alten Kulturvölker, wo solche vorhanden waren, bestanden im übrigen aus dünn gesägten Marmorplatten, Scheiben von Fraueneis oder auch nur Vorhängen und Läden. Das Bedürfnis eines durchsichtigen Verschlusses war auch deshalb geringer, weil das antike Haus sich mehr nach innen, als nach außen kehrte. Die Lichtöffnungen waren daher meist hoch oben an der Wand angebracht.

Auch das heutige Italien hat noch viel von der Antike bewahrt, und, obwohl jeder italienische Bauer genug Häuser mit Glasfenstern gesehen, trifft man doch in Süditalien und Sicilien viele Häuser, deren einziger Fensterverschluß in Läden besteht, oder es fehlt solcher Verschluß auch ganz. Ja auch sogar in Norditalien kann man solche Gebäude bisweilen finden.

So lange nun aber die nordische Kultur abhängig blieb von der römischen, und überhaupt auf niedrigerer Stufe, führte selbst die Härte des nordischen Winters nicht zur Anwendung von Glasscheiben. Man verschanzte sich gegen den schlimmen Gast sorgfältig durch dichten Verschluß und große Kaminfeuer, für welche die ungeheueren Waldungen verschwenderisch sorgten. Lieber als auf die Wärme verzichtete man auf das Tageslicht, oder begnügte sich mit einem kleinen Ausschnitt in den Fensterläden, welchen man wohl mit geschabtem Horn, in seltenen Fällen auch mit Marienglas und später mit ölgetränktem Papier verschloß.

Sonach war es auf den Ritterburgen, auf welchen sich viele das Leben so romantisch vorstellen, in den langen Wintern oft von etwas zweifelhafter Gemütlichkeit, und wir verstehen die endlosen Klagen der Minnesänger über die Unleidlichkeit dieser Jahreszeit und ihren Jubel beim Anbrechen des Frühlings.

Die noch unvollkommene Glastechnik führte unsere Altvorderen zur Anwendung von Fenstern, die aus kleinen Rauten oder Rechtecken zusammengesetzt waren, oder aber aus Butzenscheiben, an welch letzteren besonders Deutschland mit großer Zähigkeit festgehalten hat.

Am frühesten wurden die Kirchen, aber auch lange nicht alle, mit Glasfenstern versehen, wozu man um so leichter gelangte, da Mönche es waren, welche damals das Glas fabrizirten. Schon aus dem vierten und fünften Jahrhundert liegen verläßliche Zeugnisse vor. Diese Fenster bestanden natürlich keineswegs aus einem farblosen Glase; solches anzufertigen hatte man gar nicht in der Hand. Es lag somit nahe, aus der Not eine Tugend zu machen und das natürlich getönte Glas, sowie entschieden gefärbtes, in dessen Bereitung man sich besonders durch das Wandmosaik Kenntnisse erworben hatte, zu farbigen Dekorationen zu benutzen.

Daß die Glasmalerei mit einem Mosaik

1) Dr. Albert Ilg, Geschichte des Glases, I. Abteilung des Werkes: Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik, herausg. von L. Lobmeyer, Stuttgart, W. Spemann, 1874.

bunter Scheiben begonnen, dürfte wohl außer Zweifel ſtehen. Von bunten Fenſtern iſt in Frankreich ſchon im 5. Jahrhundert die Rede; wann aber die eigentliche Glasmalerei begann, darüber fehlt uns ſichere Kunde. Die älteſte Nachricht für Deutſchland vom Jahre 999 bezieht ſich auf das Kloſter Tegernſee.

Es iſt verwunderlich und ſehr bezeichnend für das Tempo der Verbreitung von Kulturneuerungen in jener Zeit, daß, trotz der Zunahme von Fenſterverglaſungen bei Kirchen, der Profanbau ſich derſelben faſt völlig enthält. Es dauerte bis zur zweiten Hälfte des Mittelalters, bis ſich die Privathäuſer, und zwar zunächſt nur die wenigen der Vornehmen und der wohlhabenden Bürger, mit Glasfenſtern verſahen. Im Jahre 1402 verſchloß man z. B. die Fenſter des neuen Rathauſes in Zürich noch mit Geweben. Erſt mit dem Ende des Mittelalters und dem Anbruch der Renaiſſance kamen die Glasfenſter in allgemeineren Gebrauch, wie überhaupt in Paläſten und Bürgerhäuſern die Gelaſſe nun geräumiger und wohnlicher wurden.

In Wien z. B. fanden die Glasfenſter, die man immer noch als eine Koſtbarkeit anſah, allgemeinen Eingang erſt im 15. Jahrhundert. Die ärmeren Leute aber bedienten ſich der Fenſter aus ölgetränktem Papier, deren Verfertiger Sliemer hießen. Die unterſte Bevölkerung Deutſchlands endlich nahm zu damaliger Zeit keinen Anſtand, bei dem Eintritt der kälteren Jahreszeit die Luftöffnungen mit Lumpen zu verſtopfen. Von England erfahren wir, daß noch im 16. Jahrhundert Flechtwerk in Gebrauch geweſen, und in Lyon und Turin begnügte man ſich noch im 18. Jahrhundert mit ölgetränktem Papier. Der mildere Himmel und die daraus entſpringende Neigung der Bewohner jener Städte, ſich möglichſt viel auf der Straße aufzuhalten, machen dies erklärlich. Mit der Renaiſſance drang auch der köſtliche Schmuck der Glasmalerei in die Privathäuſer ein. Die folgende Zeit, welche die mittelalterliche Beengung

Fig. 2. Venezianiſche Gläſer. (Germaniſches Muſeum.)

vollends von ſich abſtreifte, hat auch im größeren Teile von Europa die Butzenſcheiben und die mit ſatten Farben bemalten Glasfenſter fortgewieſen.

Daß ſodann bei einer Ausſtattung, wie ſie vor Ludwigs XIV. Augen Gnade finden konnte, recht große, klare Fenſterſcheiben beliebt wurden, welche die blitzende Pracht der Säle und der darin auf- und abwogenden, in ſeidenen Gewändern prangenden Geſellſchaft in möglichſt helles Licht ſetzten, iſt erklärlich. Wie die Butzenſcheiben, mit welchen die Schlöſſer Ludwigs XIV. nicht denkbar ſind, ſo wurde damals auch die Glasmalerei verdrängt. Die Fenſter der Schloßkapelle von Verſailles zeigen z. B. nur ein leicht kolorirtes Wappen in der Mitte und gegen den Rand hin einen blaſſen farbigen Streifen, im übrigen glattes weißes Glas.

Hand in Hand mit der Vorliebe für klare Fensterscheiben ging die Freude an den Spiegeln, in welchen der sich selbst vergötternde Hof an seinem eigenen Anblick unaufhörlich sich weiden konnte. Die weitere Vervollkommnung des Fensterglases ist als eine Folge der Entwickelung der Spiegelfabrikation damaliger Zeit anzusehen.

Im Altertum gebrauchte man Metallspiegel (aus Erz und Silber), Obsidianspiegel, und solche Glasspiegel, bei welchen das Glas durch Zusätze dem Obsidian ähnlich, nämlich dunkel gemacht worden war. (Obsidian ist eine glasige Feldspatlava, welche meist schwarz vorkommt, aber auch grau, grün, selbst blau, rot

Fig. 3. Deutsche Gläser in venezianischem Geschmack. (Germanisches Museum.)

und gelb). Noch lange nach dem Hinschwinden der Antike behalf man sich mit diesen unvollkommenen Geräten, welche überdem zumeist eine nur sehr mäßige Größe besaßen. Später verfiel man darauf, die Spiegel mit Blei zu belegen. (Eine Notiz des 13. Jahrhunderts spricht hiervon). Erst im 14. Jahrhundert scheint dann die Quecksilbersolie aufgekommen zu sein. Deutschland dominirte damals in dieser Industrie und exportirte selbst nach Venedig. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts aber begann Venedig die Deutschen und die Flandrer einzuholen und bald nach der Mitte dieses Jahrhunderts hatte es ihnen den Rang abgelaufen. Daß in Venedig außer den geblasenen Spiegeln und Fenstergläsern, welche ja in Größe und Dicke nicht über eine gewisse Grenze hinausgehen können, auch gepreßtes (d. h. gegossenes) Fensterglas gemacht wurde, ersehen wir aus einer Äußerung des Mathesius [1]). Derselbe schrieb um die Mitte des 16. Jahrhunderts: „Wie man auch Tafelglas da pressen soll, durch das man aus einem Gemache alles auf den Gassen sehen kann." Aber auch diese gegossenen Scheiben können nur eine beschränkte Größe gehabt haben, sonst hätte nicht Nehou's weit spätere Erfindung der coulage so vieles Aufsehen machen können. Sie war es, die nach fast zwei Jahrhunderten der Vorherrschaft in der Spiegelfabrikation Venedig zwang, dieselbe an Frankreich abzutreten.

Colbert, der große Finanzminister Ludwigs XIV., faßte nämlich die Passion seines Herrn von der national-ökonomischen Seite an. Er sandte französische Arbeiter zur Erlernung des Glasmachens nach Venedig, erließ dann Verordnungen gegen die Einfuhr fremder Ware und beförderte zugleich die Etablirung französischer Fabriken. Somit konnte es nicht ausbleiben, daß die Fabrikation von Fenster- wie Spiegelglas einen gewaltigen Schritt vorwärts that. Hier war nicht die Not, sondern der Wunsch, etwas dem Geschmack des allmächtigen Herrschers ganz eminent Entsprechendes hervorzubringen, die Ursache der Erfindung des Lucas de Nehou.

Derselbe erfand, wie bemerkt, die coulage d. h. die Kunst, größere glatte Scheiben zu gießen. Es ist also nicht Zufall, daß diese Erfindung

1) Mathesius, Sarepta oder Bergpostill. Nürnberg 1582. 15. Predigt: „Vom Glasmachen".

gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts statt hatte; Ludwig XIV. stand damals im Zenith seiner Macht und begann ja bekanntlich fast in demselben Jahre, in welchem die Erfindung durch Abraham Thewart vollständig zur Reife gelangt war, 1688, jenen Krieg, welcher den Wendepunkt seines Glückes herbeiführte. Thewart gelang es, Stücke von 60—80 pouces Höhe und 40 pouces Breite mittels Maschinen anzufertigen. Die Freude Colberts über das Prosperiren der französischen Spiegelfabrikation äußerte sich darin, daß er sich eine mit Spiegeln ausgekleidete Reisekutsche anfertigen ließ. Ludwig XIV. aber konnte im Schlosse zu Versailles jene weltberühmte Galerie des glaces anlegen lassen, die alle Potentaten Europas mehr oder weniger verkleinert nachgeahmt haben.

Die Erfindung des Tafelglasgusses wurde dann noch weiter vervollkommnet, und so war es schließlich auch möglich, jene riesigen Magazinfenster zu schaffen, welche mit ihren Eisengerüsten für die Städtephysiognomien des 19. Jahrhunderts so charakteristisch sind.

Unsere neueste Zeit aber hat, in beschränkterer Anwendung allerdings, die Butzenscheibenverglasung wieder eingeführt, und bedient sich zur Dekoration der großen öden Glasflächen der Dekoration durch Malerei und Ätzung, und außerdem einer neuen, amerikanischen Technik, des Sandgebläses.

Der Grund für die Wiedereinführung der Butzenscheiben ist der, daß wir den Wert derselben für das malerische Ensemble und für Erzeugung eines gemütlichen Eindrucks zu schätzen wissen. Butzenscheiben gewähren durch ihre welllige Oberfläche ein höchst effektvolles Spiel von Glanzlichtern, Durchleuchtungen und Reflexen; sie lassen das Licht durch, verbieten aber zugleich den Einblick in ein Gemach, allerdings auch den Ausblick. Doch ist es gerade die letztere Eigenschaft, welche sie zur Verwendung empfiehlt, denn sie schließen die behagliche kleine Welt, die sich jemand in einem Interieur geschaffen, gegen jedes störende Hereinragen eines Stückes unangenehmer Prosa ab, sei es, daß es sich nun um eine langweilige Fassade gegenüber, oder um einen garstigen Hof u. dergl. handle. Für den etwa nötigen Ausblick genügt es ja, wenn eine kleine Scheibe glatt gehalten ist.

Dies in großen Zügen die Geschichte der Entwicklung der Fenster- und Spiegelfabrikation und ihres Eingreifens in die Kultur. Was nun den Einfluß betrifft, welchen das Glas auf die Kultur vermittelst der Instrumente für Physik, Chemie, Botanik, Medizin, Geodäsie, Astronomie u. s. w. ausgeübt, so konnte derselbe natürlich nicht früher statt haben, als bis diese Wissenschaften selbst aus den Banden des Aberglaubens und der Despotie sich losgerungen hatten. Das Glas stand schon Jahrhunderte lang für sie bereit. Es scheint, daß bereits in der Antike, freilich nicht allgemein, der Gebrauch der Linsen bestand. Arabische Nachrichten erwähnen die Brillen im 11. Jahrhunderte, während sie in Europa erst im 13. aufgetaucht sind. Die am schwersten zu befriedigenden Bedürfnisse hinsichtlich der Gläser zur Vergrößerung und scharfen Erkennung der Sehobjekte hatte aber die Astronomie. Hand in Hand mit ihrer Entwicklung ging die Verbesserung der optischen Glasindustrie, und umgekehrt hingen die Fortschritte jener Wissenschaft zum großen Teile ab von den Fortschritten der Glasfabrikation.

Die Erfindung des wichtigsten Instrumentes der Astronomie, des Fernrohrs, geschah aber erst im Jahre 1609. Kepler sogar, der die, etwa 70 Jahre vorher gemachte, große Entdeckung des Weltsystems durch Kopernikus befestigte und durch Aufstellung der Grundzüge der Himmelsmechanik weiter ausbaute, konnte für seine hauptsächlichsten Arbeiten wenig Gebrauch von jenem Instrumente machen, da erst Hooke es an den Quadranten und anderen Meßinstrumenten anbrachte; doch lieferte er noch Vorschläge zu seiner Verbesserung.

Diese ersten Fernrohre waren indes sehr unvollkommener Art, indem die Linsen nur aus gewöhnlichem Glase bestanden. Somit war ihre Reinheit vom Zufall abhängig und ihr Lichtbrechungsvermögen ein ungleiches. Auch bezüglich der Größe der Stücke mußten sich die Wünsche sehr beschränken. Wieder verfloß nun mehr als ein Jahrhundert, bis man zur Herstellung achromatischer Linsen gelangte, deren Beschaffung das Verdienst des berühmten englischen Optikers John Dollond (1753) ist. Nun konnten die bis dahin gebrauchten, höchst unbequemen, langen Fernrohre beiseite gelegt werden. Ein Dollond'scher Apparat von 10 Fuß Länge übertraf an optischer Kraft die über 200 Fuß langen Instrumente, mit welchen z. B. der ältere Cassini, der Hofastronom Ludwigs XIV., operirt hatte.

Wie sehr aber die Fabrikation der achromatischen Linsen ebenfalls noch in den Händen des

Zufalls lag, ergiebt sich daraus, daß Dollond darauf angewiesen war, fehlerfreie Stücke von Flintglas aus den Bruchstücken dicker Gefäßböden auszulesen. Hundert Pfund solcher Stücke lieferten oft kaum ein Stück für ein Objektiv von 3 Zoll Durchmesser [1]).

Erst in unserem Jahrhundert gelang es aber schließlich, und zwar in der Utzschneider'schen Fabrik in Benedictbeuern, von 1805 ab durch die vereinigten Anstrengungen des Neuchatelers Guinand, des berühmten Bayern Frauenhofer und des Badensers v. Reichenbach, tadellose Stücke von beträchtlicher Größe, d. h. bis zu 38 cm Durchmesser, zu fabriziren. Wie begierig man nach diesen trefflichen Werkzeugen der Wissenschaft war, geht daraus hervor, daß man zu Anfang dieses Jahrhunderts Linsen von 33 cm Durchmesser noch mit 40000 Frcs. bezahlte, während ebendieselben im Jahre 1868 nur noch den Preis von 700—1000 Frcs. erreichten. Von den weiteren Fortschritten der Astronomie mittels der verbesserten Glasinstrumente nennen wir nur die Spektralanalyse, welche von der Entdeckung der sog. Frauenhofer'schen Linien ihren Ausgangspunkt nahm.

Wie wir nun im Vorstehenden das Zusammengehen der Ausbildung der Glasfabrikation mit der Erstehung der Astronomie geschildert, eben so deutlich ließe sich die enge Beziehung, in welcher andere Naturwissenschaften zum Glase stehen, nachweisen. Welch' neue, ungeahnte Gebiete denselben das Mikroskop erschlossen, brauchen wir nicht erst mitzuteilen.

Durch das Glas ist es auch möglich geworden, den Prozeß des Sehens selbst durch Maschinen auszuführen, allerdings mit Linsen, welche denjenigen des menschlichen Auges gegenüber von riesenhaften Proportionen sind. Wir meinen die Photographie, welche das Geschaute zu fixiren vermag, aber freilich dasselbe bisher gut nur in einem einfarbigen Tone wiederzugeben imstande war.

Fig. 4. Deutsche Gläser des 16. Jahrhunderts. (Germanisches Museum.)

In treffender Weise illustrirt dieses Verhältnis des Auges zu dem photographischen Apparat der naive Bericht, welcher über Daguerre's ersten gelungenen Versuch erschien. Es hieß darin, Daguerre habe durch einen von ihm erfundenen Apparat ein Gebäude so klar und gut abgezeichnet, daß man alles deutlich sehe, selbst die Blitzableiter seien darauf, obgleich der Künstler so kurzsichtig sei, daß er sie selbst mit bloßem Auge nicht habe sehen können. Welcher Hebel für die Kultur die Photographie geworden ist, für die Wissenschaft und die Kunst, ja selbst für die Justiz, brauchen wir nicht erst auseinanderzusetzen.

1) H. E. Benrath, Die Glasfabrikation. Braunschweig, 1875; Seite 190.

(Fortsetzung folgt.)

Die achte Ausstellung der Union centrale des Arts décoratifs in Paris.

Von E. R. Edler von Kutas.

Mit Abbildungen.

I.

Die Union centrale des Arts décoratifs, deren uneigennütziges Wirken allenthalben, hauptsächlich in Frankreich, immer mehr und mehr Anerkennung findet, die endlich auch ihr langersehntes Ziel, die Gründung eines großen Kunstgewerbemuseums, erreichen wird, hat im verflossenen Jahr in den weiten Hallen des Industriepalastes auf den Champs Elysées in Paris ihre achte Spezialausstellung veranstaltet. Von Mitte August bis Ende November hatte sie diesmal das Holz als Konstruktion, den Stein, den Thon und das Glas vorgeführt, und Gelegenheit zum Lernen geboten: denn man sollte kaum glauben, wie von allen interessirten Kreisen Frankreichs das lebhafte Bedürfnis empfunden wird, derjenigen Mittel teilhaftig zu werden, die in ganz Europa zur Hebung der heimischen Kunstindustrie in letzter Zeit zur Anwendung gelangt sind.

Insbesondere ist es Deutschland, dessen staunenswerter Fleiß und von Erfolg gekrönte, ausdauernde Wirksamkeit auf diesem Gebiete Bewunderung, ja mitunter heilsamen Neid verursacht. England arbeitet ja auch tüchtig, konkurrirt jedoch weniger mit Frankreich; Deutschland hingegen, dem es gelungen seinen Fabrikaten Eingang selbst in Frankreich zu verschaffen, das Plätze, wo bis jetzt Frankreich allein geherrscht, zu erobern verstanden, verursacht schon heute mehr Besorgnis als man für gewöhnlich anzunehmen pflegt. Die drohende Gefahr einer verderblichen industriellen Krise beschäftigt alle Welt in Frankreich aufs lebhafteste. Kein Wunder demnach, wenn Ereignisse, die auf diese Frage Bezug haben, oder die eine Änderung in dem jetzigen Stand der Dinge bezwecken, lebhafte Teilnahme finden — so auch die eben erwähnte Ausstellung.

Weit entfernt einen Vergleich mit der vorausgegangenen Exposition anstellen zu wollen, mußte es doch jedem noch so flüchtigen Besucher der diesjährigen Ausstellung auffallen, daß es in Frankreich, wo so viele Amateurs beträchtliche Summen für ihre Sammlungen opfern, der Union Centrale nicht geglückt ist, ein vollständigeres Material aufzubringen, wenngleich die Qualität über alles Lob erhaben war.

So vermißten wir mit Bedauern u. a. die vielen kleinen Faience-Fabriken, mit welchen Frankreich im Laufe des 17.—18. Jahrhunderts übersät war und die zu studiren hier die beste Gelegenheit gewesen wäre; jeder Vertretung entbehrte das französische Gebrauchsglas ꝛc. Doch es konnte kaum anders kommen. Die Union Centrale bezieht den Industrie-Palast erst mit Schluß des Salons; ihre Ausstellungen fallen daher schon in eine Saison, wo alle Welt Paris verläßt und sich der Amateur nur ungern entschließt Gegenstände zu verleihen; und endlich erhält man so zerbrechliche Kunstwerke wie Glas und Poterie immer schwerer als Möbel oder Stoffe.

Der Charakter dieser Ausstellungen der Union Centrale ist schon von vornherein durch die Statuten der Gesellschaft bestimmt, in denen eine Trennung des technologischen Teiles vom künstlerischen nicht bezweckt wird. Auch werden alle Behelfe, die sich auf Geschichte und Entwicklung beziehen oder zum Studium des ausgestellten Materiales dienen könnten, als Publikationen, Aufnahmen, ja sogar Werkzeuge und Rohmaterial, zugelassen. Nebenbei wollen wir noch bemerken, daß

die Kommission des modernen Teiles die weitgehendsten Interpretationen ihres Programmes gestattete, kunstgewerbliche Zweige aufnahm, deren Zusammenhang mit dem programmmäßigen Material mehr als lose war. Diesem Umstand verdankte jedoch die Ausstellung ihre Lebhaftigkeit, ihre Frische und Abwechslung.

Im ersten Stock vereinten sich bei 200 Aussteller mit über 10000 Gegenständen, um ein beredtes Zeugnis für die Kraft und nimmer erlöschende Genialität des menschlichen Geistes abzulegen. Unser jetziges Zeitalter, dem die Errungenschaften früherer Jahrhunderte, ja Jahrtausende zu Gebote stehen, das leicht geneigt ist, nur die Resultate, nicht aber auch die Zeit und die Masse der Arbeit in Betracht zu ziehen, die zu jedem neuen Schritt erforderlich waren, würdigt nicht immer genügend diese Seite bei den alten Kunstwerken. Leider ist es mehr Mode als Wissenstrieb, Altertümer zu kaufen, und die Preise sind daher in einer Weise verteuert, daß diejenigen Institute, die der Dinge wirklich bedürfen und deren heilbringende Wirkung von Tag zu Tag sichtbarer wird, die Preise kaum mehr erschwingen können.

Das Holz, „le bois en construction", konnte natürlich nur spärlich vertreten sein, wir waren daher beinahe überrascht, eine ziemlich wohlerhaltene gotische Holzfassade eines

Fig. 1. Porträt Heinrichs II., Email von Limoges. (Sammlung Sellière.)

aus Rouen stammenden Hauses vorzufinden. Noch wollen wir des Salons Mazarin mit bemalter Holzverschalung, sowie einiger eleganten Louis XVI.-Panneau's gedenken, um wenige Augenblicke bei den Skulpturen zu verweilen, die, von den assyrischen Reliefs angefangen, meistens aber aus dekorativen Vasen oder Porträtbüsten bestehend, für den respektiven Besitzer jedenfalls von Wert sind, vom allgemeinen Standpunkte aber auf eingehendere Würdigung kaum Anspruch erheben könnten.

Einen viel wichtigeren Teil der Ausstellung bildete das Glas, darunter eine aus über 2000 Stücken bestehende Sammlung antiker Gläser von Lucien Gréau, die wunderbar vollständig alle Gattungen repräsentirten, namentlich die an geschnittenen wie auch an eingeschliffenen Figuren reichen Schalen und Gefäße und die Mosaiken würden jedem Museum zur Ehre gereichen. Venezianer Glas und geschliffenes böhmisches fanden wir in einigen Exemplaren. immerhin glänzten S. Bing mit einzig schönen, von wahrer künstlerischer Inspiration durchdrungenen und technisch vollendeten kleinen Vasen; Ph. Burty mit naturalistisch kräftigen Steinzeugfiguren und Tieren. Daran reihte sich eine reiche Sammlung nach europäischen Mustern und für Europa gearbeiteter chinesischer Servicegegenstände, wobei die verunstalteten Stiche des 18. Jahrhunderts gleichsam die Kraft der chinesischen Individualität veranschaulichten, die

Fig. 2. Wandbekleidung aus Faience-Fliesen. Ältere persische Arbeit. (Sammlung Maciet.)

Eine ziemliche Reihe Limousiner Emails, ein kleines Diptychon mit émail translucide sur basse-taille aus dem 15. Jahrhundert (Sir Richard Wallace) und die großen Bildnisse Heinrichs II. und Katharina's von Medicis, für die Baron Seillière schon 400000 Francs geboten wurden (Fig. 1), schlossen würdig diesen Teil der Ausstellung.

Den eigentlichen Kern bildeten jedoch die Thonarbeiten, nicht nur der Zahl, sondern auch der Qualität wegen.

Der große Mittelsaal barg eine bedeutende Menge chinesischen und japanischen Porzellans, Faience und Steinzeug. Mit den heutigen Kenntnissen ostasiatischen Kunstgewerbes, mit dem vorhandenen riesigen Material ist auch der Maßstab der Beurteilung gestiegen, doch trotz ihrer staunenswerten Begabung und Handfertigkeit ein ihrem Charakter fremdes Modell getreu nicht nachzuäffen vermochte, ohne etwas auch von ihren Eigenheiten hinzuzusetzen. Es würde nicht schaden, wenn unsere Kunstgewerbetreibenden auch ein klein wenig dieser Sprödigkeit besäßen und weniger gelenk in der Reproduktion von aller Herren Länder entnommenen Motiven und Formen wären. So manches kunstindustrielle Ungetüm würde uns erspart bleiben! Arabische und persische Fliesen (Fig. 2), einige Gefäße mit Lüstre aus Spanien und einige romanische Fliesen aus den französischen Kirchen führen uns zur französischen Renaissance und den höchst interessanten glasirten Thonwaren des 16—18. Jahrhunderts hinüber.

Viele Ornamente, die Art und Weise der

Auffassung, die technische Ausführung dieser Gefäße erinnerte uns mitunter an die ungarische Bauernindustrie, womit auf den Umstand hingewiesen werden soll, daß das Volk, wenn es unter gleichen Vorbedingungen, wie sie anderswo sich finden, für seine eigenen Bedürfnisse schafft, zu den gleichen Mitteln greift und sich gemeinsame Ausdrucksweisen ausbilden, zu deren Erklärung man nicht nötig hat, zu tiefsinnigen Theorien seine Zuflucht zu nehmen. — Von keiner hervorragenden Weise vertreten. Hingegen wies die französische Faience manches Prachtstück auf. Gestützt auf die ganz in italienischer Manier gehaltenen, datirten Fliesen im Louvre und die, welche Champleury für das Museum zu Sèvres erworben, konnten wir eine zwischen die italienischen Majoliken rangirte Flasche als Früh-Rouen, der Werkstätte Abaquesne's (1569) entstammend, erkennen, so zu sagen ein Gegenstück der Reversarbeiten der ersten Epoche, von

Fig. 3. Majolica-Schale. La Frata. 15. Jahrh. (Sammlung Seillière.)

Palissy-Arbeiten waren einige Schüsseln vorhanden. Leider konnte das keramische Museum von Sèvres die Resultate der neuesten Ausgrabungen, welche die wertvollen Überreste der Palissy'schen Grotte zum Vorschein brachten, nicht ausstellen.

Von italienischen Majoliken fanden wir eine schöne Schale in Sgraffittomanier, auf einem von vier Löwen flankirten Fuße ruhend (Fig. 3), manches hübsche Exemplar mit Metalllüstre, einiges von Gubbio, Pesaro und Urbino ꝛc. (Fig. 4), immerhin aber weniger als im Louvre, im Musée de Cluny oder im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Deutsches Steinzeug war — außer einigen wahrhaft schönen und großen, aus der Spitzer'schen Sammlung stammenden Gefäßen — in denen Wertvolles vorhanden war. Neben diesen stand eine reiche Sammlung späterer Rouennefer Faiencen, darunter obenan die des Herrn Gaston Le-Breton mit höchst seltenen Stücken (Fig. 5). Von Straßburg, Mennecy, Sinceny, Sceaux, Aprey und Niderviller, Luneville, Moustier und Marseilles u. a. O. waren schöne, feine Stücke vorhanden. Die ausländischen Faiencen des 17. und 18. Jahrhunderts boten ebenfalls gewählte und edle Formen zum Studium.

Delfter Faience, von den Franzosen nicht übermäßig geschätzt, füllte eine Vitrine, in der besonders die polychromirten und vergoldeten überwogen; von den deutschen sah man kaum etwas. Eine große Genugthuung gewährte uns die Ausstellung des Budapester ungarischen Kunstgewerbemuseums, das, diesmal als ein-

ziges ausländisches Institut von weiter Ferne, beiläufig 200 ungarische Faiencen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert ausgestellt hatte. Die archaischen Formen der Ofenkacheln, die, wenn auch eintönig, so doch keck und mit Kraft stilisirten Ornamente der Zunftkrüge, die intimen Beziehungen der Holicser Faiencen mit den französischen erregten allgemeines Aufsehen umsomehr, als dieselben bisher in Paris vollständig unbekannt waren.

Mit stolzem Selbstgefühl und nationaler Genugthuung blicken die Franzosen auf ihr Sèvresporzellan. Auch ich nehme keinen An-

Fig. 4. Majolica-Vase. Urbino. 16. Jahrh. (Sammlung Valpinçon.)

stand einzugestehen, daß für meine individuelle Empfindung diese Pâte-tendre des 18. Jahrhunderts das schönste europäische Porzellan ist.

Vier große Säle füllte die historische Ausstellung von Sèvres, zu der alle Amateurs ihr Scherflein beitrugen, um die Entwicklung von 1745 bis zum heutigen Tage zu veranschaulichen. Auch für das Studium der ersten Anfänge des einheimischen Porzellans war gesorgt durch L. Poterats Porzellan von Rouen, meist weiß mit blauen Unterglasur-Ornamenten, teils chinesischen, teils der dortigen Faienceindustrie entnommen; St. Cloud, Lille, Chantilly ꝛc. bereiteten den Besucher auf die spätere Glanzperiode Frankreichs vor. Nach ziemlich kurzem Herumtappen, das von der Gründung der Vincenner Fabrik im Jahre 1745 bis 1750 dauerte, schwang diese sich zu einer künstlerischen Höhe und Vollendung empor, die ihr den Reiz und das Ansehen lieh, das sie noch jetzt genießt.

Das weise Maß der Formen, die Farbenpracht, die Tiefe und Wärme des Emails, insbesondere aber die vollendete technische Ausführung müssen einen jeden für das Schöne Empfänglichen packen. Leider hält diese Herrlichkeit nicht lange an. Schon unter der ersten Republik wird ein Rückschritt wahrnehmbar, der, stetig abwärts schreitend, seinen Höhe-respektive Tiefpunkt unter Louis Philipps Regierung erreicht.

Die Regierung Napoleons III. bildet den Anfang einer neueren erfreulichen Epoche.

Noch wandelt die Fabrik auf ungewissen Wegen, doch sind schon die alten Farben das Gros-bleu, einige Séladon-Schattirungen, farbige pâte d'application und gleichzeitig ein starker naturalistischer Zug eingekehrt. Die weiteren Stadien wollen wir übergehen, um die neueste Errungenschaft der vielbewunderten und auch angefochtenen Entdeckung der Nouvelle Porcelaine zu betrachten [1]).

Dieselbe steht zwischen der alten Pâte tendre und der pâte dure, verhärtet sich bei einem schwächeren Feuer als die pâte tendre, ist aber dennoch kaolinhaltig; sie ist nicht ganz weiß und eignet sich auch zur Aufnahme farbiger Bleiglasur und Schmelz als Dekorationsmittel. Das Email ist tiefer, wärmer und feuriger; die neuen Farben verlangen eine flache Behandlung der Ornamente, verbannen die Miniatur und die Perspektive, sind daher berufen eine gesündere Manier in der äußeren Ausstattung anzubahnen.

Es ist gelungen schönes dunkel- und Türkis-Blau, zartes Rosa und auch die berühmten chinesischen Flambé's herzustellen, d. h. eine kupferhaltige Glasur, bei der durch Oxydation des Metalles verschiedenfarbige Streifen und Flecken von glänzendem Rot, dunklem Grün, Blau oder Grau, allein oder vereint, je nachdem es der Zufall mit sich bringt, entstehen.

Eine große Frage, deren Lösung der Zu-

1) Bereits seit zwei Jahren fertigt die Königl. Porzellanmanufaktur in Berlin ein ähnliches Porzellan — das Segerporzellan —, welches die gleichen Eigenschaften hat.

kunst vorbehalten ist, ob diese nouvelle porcelaine, deren Fabrikation noch Geheimnis ist, das harte Porzellan gänzlich verdrängen wird, läßt sich heute kaum beantworten. In der Manufaktur zu Sèvres behauptet man, keines mehr machen zu wollen, da sich das neue ohne Schwierigkeit bereiten läßt, alle Vorzüge des alten mit vielen neuen in sich vereinigt. Übrigens wird es sich ja zeigen, ob und in wie weit die nouvelle porcelaine den gehegten Erwartungen in der Praxis entsprechen wird.

Der beschränkte Raum verbietet uns, das Verhältnis, in welchem die Manufaktur von Sèvres zur französischen Industrie steht, eingehender zu besprechen, nur soviel möchten wir erwähnen, daß beide Teile so ziemlich ihre eignen Wege wandeln. Im allgemeinen waren die ausgestellten Gegenstände von Sèvres in tadellosester Weise ausgeführt, der frühere naturalistische Zug verschwindet sichtlich, die miniaturartige Landschaft mit ihren Perspektiven sowie die menschliche Figur in plastischer Modellirung weicht einer mehr die gegebenen Flächen bedeckenden Ornamentirung.

Fig. 5. Faience-Schüssel. Rouen, 18. Jahrh. (Sammlung Gaston Le Breton.)

Der Wiener Kunstgewerbe-Verein und seine Ausstellung.

Von Jacob v. Falke.[1]

Wirft man einen Rückblick auf die reformatorische Bewegung, welche wir diese letzten zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre hindurch in der gesamten Kunstindustrie Europas erlebt haben, so zeigt sich ein so folgerichtiger Stufengang, als hätte es mit Notwendigkeit so kommen müssen.

Das Jahr 1851, die erste Londoner Weltausstellung, brachte die Einsicht, daß im Gebiet des Geschmacks Verständnis und Können gleicherweise fehlten, selbst Frankreich, das ja ohne Frage am höchsten stand, nicht ausgenommen. Frankreichs Richtung im Geschmack war verkehrt, seine Technik beschränkt. Dieser negativen Einsicht folgte die positive, daß man durch Lehre und Übung den vorhandenen Zustand bessern könne.

Die positive Einsicht rief das Kunstindustrie-Museum hervor (zuerst bekanntermaßen in England das South-Kensington-Museum), eine Sammlung guter Vorbilder zur Übung des Auges und Bildung des Verständnisses, und sodann die mit dem Museum verbundene Kunstschule zur Übung der Hand, zur Ausbildung geschulter Künstler für das Gewerbe, welches deren nicht besaß. Dem englischen Beispiel folgte in längeren oder kürzeren Zwischenräumen der Kontinent mit der Gründung von Museen und Schulen zu dem gleichen Zwecke. Es machte keinen Unterschied, daß hier mehr der Nachdruck auf die Sammlung, dort auf die Schule gelegt wurde: das Ziel war das gleiche.

Die weitere Stufe zeigt den Einfluß der Museen auf das Gewerbe, auf die Arbeit. Die Arbeit hebt sich in ihrem Werte, sie zeigt das Verständnis für Form und Farbe; neue Stilarten werden angeschlagen, neue Techniken, oder vielmehr, die alten, vergessenen, eine nach der anderen wiedergewonnen; es tritt künstlerisch ein völliger Umschwung ein, der sich hier und da heute schon von den Vorbildern losmacht und zur Freiheit erhebt.

Mit dieser Besserung und Freiheit aber, die anfangs nur künstlerisch ist, tritt auch der Fall ein, daß das Gewerbe sich von seinen Lehrmeistern, von Museum und Schule, emanzipirt. Je mehr diese letzteren wirksam sind, je mehr sie das Kunstgewerbe bessern, umsomehr emanzipiren sie es von sich selber und heben die eigene Wirksamkeit auf. Das gilt aber nur relativ. Das Gewerbe braucht fort und fort der Künstler, und die Schule muß sie ihm erziehen; es braucht fort und fort des Anblicks und des Studiums der Vorbilder, soll es nicht, dem Wechsel der Mode folgend, von der idealen Höhe wieder in das Triviale herabsinken. So ist eine gewisse Verbindung beider Teile, eine fortwährende Wechselbeziehung wohl begründet und vorteilhaft.

Indessen hatte das Kunstgewerbe vieler Orte die gewonnene Selbständigkeit benützt, sich zu Vereinen zusammenzuschließen und seine Angelegenheiten in die eigene Hand zu nehmen. Und das ist wieder eine neue Stufe, die den Übergang aus der Ästhetik und der Lehre in die Praxis bildet. Das Gewerbe fühlt das Bedürfnis, die Notwendigkeit, den neuen Geschmack, seine neuen Kunstleistungen auch dem Publikum vor Augen zu stellen, sie ihm genehm, verkäuflich zu machen. Es verlangt — und es hat ja volles Recht dazu — mit dem, was es nunmehr arbeitet und leistet, ein Geschäft zu machen. Dieser Gesichtspunkt hat zur Gründung der Kunstgewerbe-Vereine und ihren Verkaufshallen oder permanenten Ausstellungen geführt.

In Wien hat man lange von der Gründung eines solchen Vereines abgesehen. Eine Zeit lang schien das österreichische Museum für Kunst und Industrie mit seiner permanenten Ausstellung moderner Gegenstände und seinen

Jahresausstellungen zur Weihnachtszeit dem Bedürfnis zu genügen; allein es war doch nicht so, von Jahr zu Jahr verringerte sich die Teilnahme; das Ende war in nicht ferner Zeit abzusehen.

Da waren es Mitglieder des österreichischen Museums selbst, welche den Vorteil eines Kunstgewerbe-Vereins auch für Wien und Österreich erkannten, zumal wenn es gelänge, ihn in dem oben angegebenen Sinne mit dem österreichischen Museum zu verbinden und eine fruchtbringende Wechselbeziehung herzustellen. Mit voller Zustimmung des hohen Protektors des Museums, des Erzherzogs Rainer, machten sie sich an das Werk. Die Idee fand sympathische Zustimmung in den Kreisen der Industrie, und binnen wenigen Tagen hatten fast alle Namen und Firmen von erstem Rang ihren Beitritt und ihre Mitwirkung erklärt. So ging die Gründung ohne Schwierigkeiten vor sich.

Da es sich in erster Linie um praktische Ziele handelte, um gemeinsame Behandlung der gemeinen Angelegenheiten, so stellte man für die Mitgliedschaft den Grundsatz auf, daß nur Mitglied werden könne, wer sich berufsmäßig mit der Kunstindustrie beschäftige, also der Industrielle selber, der Künstler, der für das Gewerbe schaffe oder lehre, und der Kunstgelehrte, der aus dem gleichen Gegenstande Studium und Beruf gemacht habe. Der Dilettantismus war damit ausgeschlossen, die Zahl der Teilnehmer freilich auch, anderen Vereinen gegenüber, verhältnismäßig beschränkt. In einer kleineren Stadt, wo das Kunstgewerbe weniger zahlreiche Namen zählt, wäre diese Exklusivität kaum anwendbar oder zulässig gewesen.

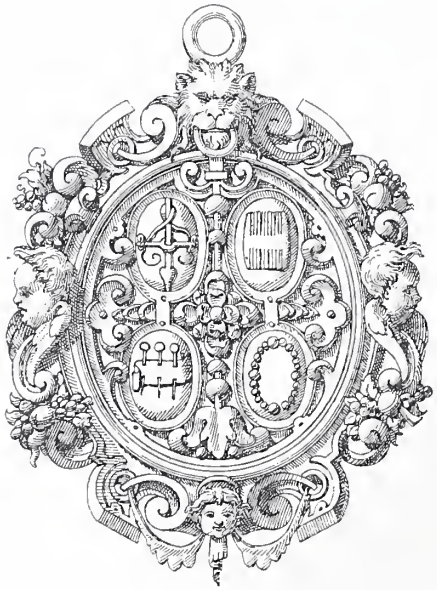
Aber der Verein, obwohl er mit dem Sitz in Wien sich den Namen „Wiener Kunstgewerbe-Verein“ beilegte, trachtet doch Mitgliedschaft und Thätigkeit nicht auf Wien zu beschränken, vielmehr die ganze österreichische Monarchie zu umspannen. Nur der Sitz im Lande und die Güte der Leistungen entscheidet über die Aufnahme. Zwölf Mitglieder, Repräsentanten der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes, bilden den Ausschuß; drei derselben sind allemal Angehörige des österreichischen Museums, das fast mit der gesamten Zahl seiner Beamten, Künstler und Lehrer dem Vereine beigetreten ist. Aus diesen zwölf erwählt die Generalversammlung den Präsidenten und Vicepräsidenten. Als erster Präsident ging aus der Wahl R. v. Waldheim hervor, der Chef und Besitzer der großen litterarisch-artistischen Anstalt, als erster Vicepräsident der Goldschmied und Juwelier Bacher. Während der Wintermonate vom Oktober bis April (inklusive) findet in jedem Monat eine Plenarversammlung statt, teils zur Besprechung und Beschließung gemeinsamer Angelegenheiten, teils zu Diskussionen und Vorträgen. Die beiden Vorträge, welche wir bis jetzt gehört haben, die moderne Entwicklung der Holzschneidekunst von Waldheim und die Kunst der Siegelstecherei vom Graveur Schwertner, beide mit zahlreichen Vorlagen von Abbildungen und Original-Gegenständen begleitet, erfreuten sich der lebhaftesten Teilnahme. Die Angelegenheit, welche im Moment den Verein vorzugsweise beschäftigt, ist die gemeinsame Ausstellung im nächsten Sommer zu Antwerpen. Es wird das erste Mal sein, daß der junge Verein sich in der Fremde zeigt, den Wienern hat er seine permanente Ausstellung bereits im Oktober eröffnet.

Für diese permanente Ausstellung, welche dem heimischen wie dem fremden Besucher stets eine Übersicht dessen bieten soll, was in Wien (oder weitergehend in ganz Österreich) kunstindustriell geschaffen wird, die ihn orientiren soll, wo und was er zu suchen und zu finden hat, für diese Ausstellung verkäuflicher Gegenstände hat das österreichische Museum eine Reihe Gemächer im ersten Stock eingeräumt, einen großen Saal als Ausstellungsraum kleinerer Gegenstände und vier Zimmer, welche möglichst wie eingerichtete Gemächer gehalten werden. Sämtliche fünf Räume wurden dem entsprechend ausgestattet und dekorirt, zum Teil mit Holzplafonds, zum Teil mit reich gestalteten Vitrinen versehen, Arbeiten, deren kostenfreie Herstellung einzelne Mitglieder des Vereins, die Herren Paulik, Lavigne, Waldheim auf sich genommen hatten. Da es auch der Ausstellung an Teilnahme nicht fehlte (nur die Mitglieder des Vereins stellen aus), die Arbeiten durchgängig neu waren, so bot denn diese Ausstellung bei ihrer Eröffnung durch den Protektor Erzherzog Rainer durchaus einen würdigen Anblick dar. Obwohl klein dem Raume nach, rief doch die Neuheit und Trefflichkeit der Gegenstände sowie das künstlerische Arrangement ungeteilten Beifall hervor.

Jedes Gewerbe, wie es gegenwärtig auf dieser Ausstellung vertreten ist, zählt zwar nur einen oder zwei Namen, so die Bronzen die Namen Hanusch und Hollenbach, die Eisenarbeiten

Wilhelm und Schuster, die Silberarbeiten V. Meyers Söhne, die Lederarbeiten Paul Pollak, das Glas Lobmeyr und Schreiber, Porzellan und Faiencen Wahlis und Knoll, die Gewebe Philipp Haas und Giani u. s. w. und nur die Möbel weisen eine größere Anzahl von Namen auf, so Irmler, Schenzel, Klöpfer, Groß, Tränkl u. a. Was aber vor Augen steht, vertritt seine Sache gut und charakteristisch und zeigt die Stufe, welche Wien in diesem Gewerbe erreicht hat, und zugleich seine spezielle Art und Weise. Niemals z. B. sind die Wiener Bronzen so vielseitig in ihrer Art, so vortrefflich und zugleich mit so viel Freiheit in Erfindung und Ornamentation aufgetreten, wie diesmal bei Hannsch und Hollenbach, und ähnliches gilt von Meyers Silberarbeiten. Nie zeichneten sich die Leder- und Ledergalanteriearbeiten, die doch immer eine Spezialität Wiens waren, so durchweg durch rein künstlerischen Charakter, durch so echte und doch mannigfache Ziertechnik aus, wie in diesen Sesseln, Kasten und Kästchen, Täschchen und Etuis und Büchlein von Pollak. Selbst ein religiöses Diptychon in geschnittenem Leder mit vergoldeter Zeichnung nach altspanischer Art ist darunter. Das Eisen, wie es bei Wilhelm zu sehen, bietet der freiesten Behandlung gar kein Hindernis mehr; Ornamente, Blumen, Figuren, rund und im Relief, bilden sich wie aus Wachs und Thon, klein wie groß. Die Spitzen von Vollarth zeigen, daß die neuen (vielmehr alten) Arten und Zeichnungen, wie sie aus dem unter Storcks Leitung stehenden Spitzenkurs hervorgehen, wenn auch langsam, doch immer mehr Boden im Gewerbe selber gewinnen. Unter den Möbeln waren die vorzüglichsten Arbeiten die von Michel, die Ausstattung eines oder zweier Zimmer, mit feinen Profilen und reichen, aber in flachem Relief gehaltenen Ornamenten und vollkommenster Ausführung, so recht im Geiste des echten, maßvollen Wiener Geschmacks gehalten. Leider blieben sie nur kurze Zeit ausgestellt. Andere traten an ihre Stelle.

In diesem Wechsel liegt ein Reiz dieser Ausstellung, aber auch eine Gefahr. Wird die Teilnahme ihr gewahrt bleiben, um sie stets auf gleicher Höhe zu erhalten? wird das kaufende Publikum ihr sein Interesse schenken? So wie sie gegenwärtig ist, entspricht sie der Absicht der Gründer, sowohl künstlerisch wie geschäftlich. Sie ist ein guter Ausdruck der Bestrebungen des Wiener Kunstgewerbe-Vereins, ein guter Anfang, der auch ein Vorbild giebt von dem, was der Verein in Antwerpen zu zeigen gedenkt.



Heliog. Dujardin LE LIVRE — Ve ANNÉE Imp Ch. Chardon Paris

PYRAME ET THISBÉ.

[N°129. Plat d'une reliure vénitienne. XVIe s. Bibl. A. Firmin-Didot.]

Bucheinbände der Renaissance.

Von Ferdinand Luthmer.

Mit Abbildungen und einem Kupferlichtdruck.*)

Kaum ein andrer Zweig der technischen Künste hat in unsern Tagen mit so wenig Erfolg den Vorbildern der Vergangenheit nachgeeifert wie die Buchausstattung. Diese Behauptung mag gewagt klingen gegenüber den anspruchsvollen und glänzenden Leistungen, mit denen unser Luxusverlag uns zu jeder Messe überschüttet. Sie erhält jedoch nicht nur ihre Bestätigung sondern auch ihre Erklärung, wenn wir die grundverschiedene Stellung ins Auge fassen, welche in unserem Kulturleben das Buch heute spielt, verglichen mit dem ersten Jahrhundert nach Erfindung des Bücherdrucks. Um den Unterschied in zwei Worte zu fassen, so ist das Buch heute ein Verbrauchsartikel, früher war es ein litterarisches Monument. Nicht als ob das Zeitalter der Reformation nicht auch Druckschriften besessen hätte, deren Bedeutung nur für den Tag bemessen war. Aber so fest war für das gedruckte Wort der Begriff des Monumentalen eingewurzelt, daß die entsprechende Ausstattung sich auch auf die losen Flugblätter, die Pamphlete erstreckte, mit denen die Vorpostengefechte des Reformationskampfes ausgefochten wurden. Heute können wir im geraden Gegensatze hierzu beobachten, wie der Eintagscharakter der litterarischen Schöpfungen sich selbst auf diejenigen Editionen ausdehnt, die, wie Gesetzsammlungen, wissenschaftliche Quellenforschungen und ähnliches sich im eigentlichen Sinne als litterarische Monumente darstellen.

Da wir nun nicht im stande sind, die Überproduktion im Schriftwesen abzustellen, so werden wir wohl oder übel auch ferner mit dem Papier aus Cellulose und den abscheulichen Bastard-Typen, die noch den größten Teil unserer Bücher verunzieren, zu rechnen haben. Wir dürfen uns dann auch nicht wundern, wenn das Kleid dieser vergänglichen Preßerzeugnisse ebenfalls nicht von soliderem Material und sorgfältiger Mache ist, und indem wir die Dreißig-Pfennig-Einbände in Calico mit Drahtbindung anerkennen, höchstens ein ganz klein wenig gegen den proletariermäßigen Ausputz mit Gold und Bronze protestiren.

Immerhin können wir eine Wendung zum Besseren auch in unseren Tagen erkennen. Auch wir haben unsre Bibliophilen, für welche ab und zu ein Lieblingslyriker, noch öfter aber ein bewährtes Stück alter Litteratur mit Schwabacher Lettern auf Büttenpapier gedruckt wird. Und wenn solche Bestrebungen auch in unserer Zeit vereinzelte Curiosa bleiben müssen, wenn sie auch aus den oben genannten Gründen nicht tonangebend auf unser ganzes modernes Schriftwesen wirken können, so haben sich doch ihre guten Folgen schon gezeigt. Um nur von der äußeren Ausstattung der Bücher zu reden, so giebt es doch thatsächlich heute nicht nur geschickte Binder und Vergolder, die mit Nutzen und Verständnis das reiche Material alter Vorbilder studiren — noch mehr: es giebt wieder Leute von Geschmack, die nicht davor zurückschrecken, ein paar Guineen, oder die entsprechende Anzahl Francs für einen tadellosen, im Sinne der Alten hergestellten Franzband zu bezahlen. Wie nun ein solcher Band ausgesehen, darüber wird uns eine kurze Skizze des Bucheinbandes zur Zeit der Renaissance belehren.

Mit nicht minderer Entschiedenheit als auf andern Gebieten der Kunstthätigkeit bricht auch im Bucheinband die Renaissance mit der Ver-

*) Die Abbildungen sind entlehnt aus dem Werke Les arts du bois, des tissus et du papier. Vergl. S. 46.

gangenheit. Wenn wir auch die ältere Art, den von den Franzosen so genannten „Mönchsband“ noch eine geraume Weile neben den neuen Formen hergehn, sich diesen in gewisser Weise anbequemen sehn, so lernen wir doch den Einband des 16. Jahrhunderts als etwas wesentlich Neues, an bestimmte Namen Geknüpftes kennen, für welches wir den Ursprung im Orient zu suchen haben. Das vermittelnde Element zwischen Morgen- und Abendland war hier wie so oft Venedig; der Gang der Übertragung läßt sich an bestimmten Beispielen verfolgen, wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob man abendländische Bücher, Venezianer Drucke, von dort aus zum Binden nach dem Orient sandte, oder ob, was wahrscheinlicher ist, morgenländische Handwerker, Lederarbeiter und Vergolder, in Venedig etablirt waren und daselbst ihre Kunst im Stil ihrer Heimat ausübten. Ein Zweifel über den rein orientalischen Stilcharakter des auf unserer Tafel mitgeteilten herrlichen Einbandes aus der Bibliothek Firmin-Didot kann — abgesehen natürlich von dem Mittelbild — gar nicht bestehn. Noch deutlicher nachweisbar ist diese Beziehung zwischen abendländischen Büchern und orientalischer Bindung bei vier höchst interessanten Foliobänden der herzogl. Bibliothek zu Gotha, welche Stockbauer in den „Mustereinbänden“ auf Taf. 3, 18, 21 u. 37 mitteilt. Diese Bände, Venezianer Drucke vom Ende des 15. Jahrhunderts, Digesten verschiedener Päpste enthaltend, waren das Eigentum eines in Padua studirenden Deutschen. Ihre Technik ist so abweichend von allem, was man von europäischer Buchbinderkunst kennt, dabei von so hohem Geschmack, daß eine kurze Beschreibung lohnen dürfte. Der größere Teil des Deckels, der aus Flächen verschiedenfarbigen Leders zusammengesetzt ist, erhält seinen Schmuck dadurch, daß dies Leder in äußerst feinen Mustern ausgeschnitten und mit farbiger Seide hinterlegt ist. Dazu sind die Hauptlinien der Zeichnung durch eine auf den schmalen Lederstreifchen mit beispielloser Delikatesse ausgeführte Handvergoldung hervorgehoben. An den durchschnittenen Stellen ist dabei das Leder bis zur denkbarsten Dünne abgeraspelt, so daß die Dicke des Schnittes nirgends zu sehn ist, ein Vorzug, der besonders da sich bemerkbar macht, wo ungeschickte Restaurationsversuche in stärkerem Leder daneben stehn. Die vollen Lederflächen sind außerdem mit kleinen Stempeln und Fileten, (vielleicht auch Rollen) in diskreter Weise vergoldet; an einigen Stellen sind in Blindpressung mit schwachem Relief nachgeahmte altrömische Kaisermünzen zur Verzierung eingesetzt, ein Schmuck, der in den ersten Renaissance-Einbänden Italiens beliebt war und wohl am sichersten für die Anfertigung der fraglichen Stücke im Abendlande spricht.

In ähnlichen, von Mauren oder Griechen gehaltenen Werkstätten müssen die Bücher gebunden worden sein, welche aus dem Verlage des großen Venezianer Hauses der Aldi hervorgingen, jene berühmten „Aldinen“, die, wo sie heute einmal auf einer Versteigerung vorkommen, buchstäblich mit Gold aufgewogen werden. Es entsprach durchaus dem Gebrauche jener Zeit, die Litteratur gebunden in den Handel zu bringen, nicht in rohen Bogen oder broschirt wie heute. Einer der Hauptabnehmer dieser köstlichen Ware, zugleich persönlicher Freund der Aldi war nun der Franzose Grolier, zu jener Zeit Schatzmeister der Mailänder Herzöge. An den Namen dieses berühmten Bibliophilen knüpft sich unlöslich die Geschichte des Renaissance-Einbandes. War er es doch, der diese italienisch-orientalische Art des Einbandes nach Frankreich verpflanzte, als er 1535 nach Paris zurückkehrte, um Schatzmeister Franz' I. zu werden. An dem Hofe dieses für alles Italienische begeisterten Fürsten, und in Gemeinschaft mit Gesinnungsgenossen, wie dem berühmten Kupferstecher und Drucker Geoffroy Tory und Etienne de Laulne, schmückte Grolier die Bücherei des königlichen Hauses mit den unvergleichlich schönen Bänden, die er anfangs aus Italien bezog, später aber von französischen Künstlern ausführen ließ, und vervollständigte daneben seine eigene Bibliothek, deren disjecta membra heute den Stolz aller Sammlungen bilden, die das Glück haben, eins oder das andere dieser mit der bekannten Devise: Grolierii et amicorum ausgestatteten Bücher zu besitzen.

Von der stilistischen Erscheinung dieser „Grolier-Bände“, wie man sie, den Besteller an Stelle des Verfertigers setzend, jetzt allgemein nennt, geben unsere Abbildungen 1 und 2 einen annähernden Begriff; über das Technische seien einige kurze Bemerkungen gestattet. Alle diese Bände sind auf Heftschnüren (nerfs oder nervures) ausgeführt, die als „Bünde“ am Rücken vortreten. Bei den ältesten Renaissancebänden sind diese Bünde so zahlreich — 6 bis 7 bei Oktavbänden — daß für einen Rückentitel kein Raum

mehr bleibt; man findet daher den Namen der Bücher fast ausnahmslos auf dem Deckel, wo für ihn entweder ein Mittelfeld oder über und unter der Mitte ein Raum geschaffen wird. Die Deckel sind nicht mehr, wie früher, aus

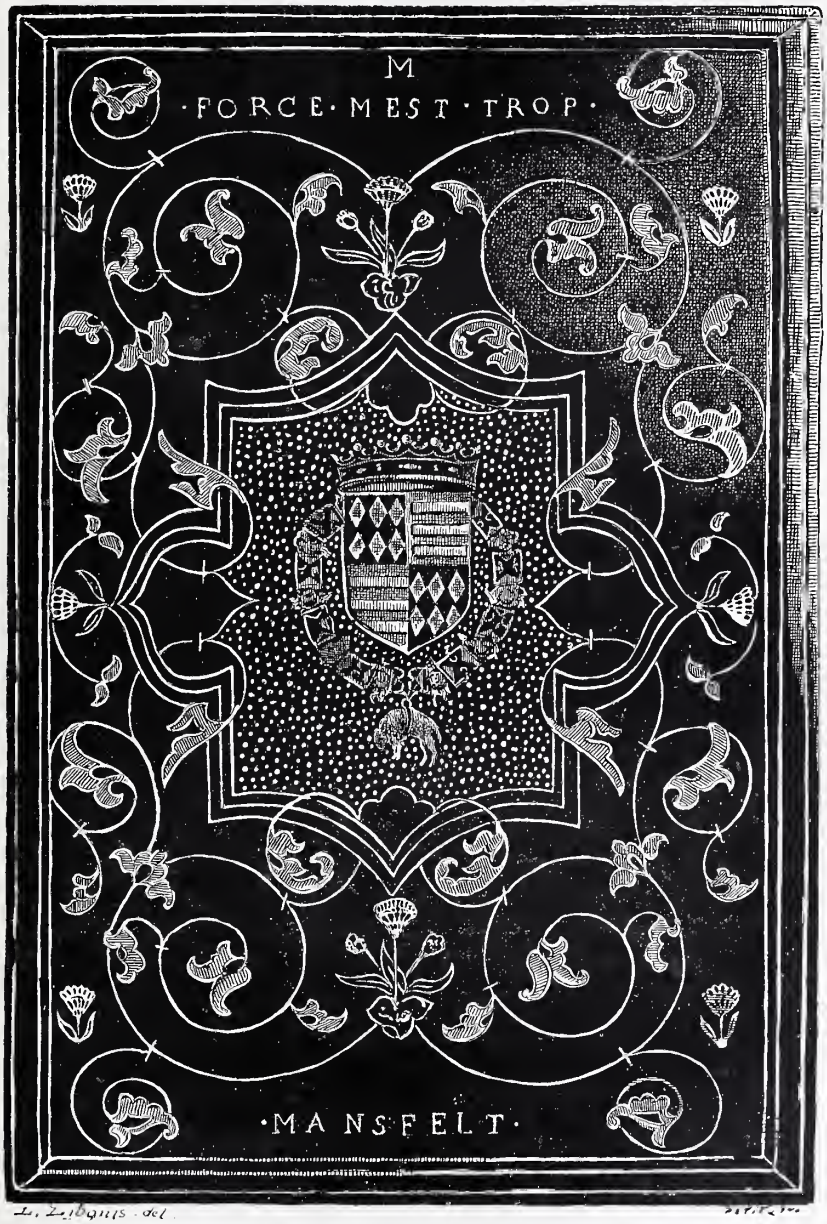


Fig. 1. Einband, gefertigt für den Grafen von Mansfelt.

Holzbrettchen, sondern aus Pappe. Letztere wird vom Buchbinder selbst durch Verleimen mehrerer Pergamentblätter hergestellt; manche „verlorene Handschrift" aus dem Mittelalter mag so noch unter den Goldstempeln der Aldinen begraben sein! — Die Weichheit und Gleichmäßigkeit dieses so hergestellten Pappdeckels ist eine Hauptbedingung für das Gelingen der Vergoldung; der stumpfere und geringere Charakter der Pressungen, die in der späteren Renaissanceзeit in Deutschland gemacht wurden, wird wesentlich dem hier verarbeiteten schlechten Woll-Pappdeckel zugeschrieben. Der dekorative Charakter der früheren Renaissance-Bände beruht nun im wesentlichen auf jenem in großem Maßstabe das Buch überziehenden Liniengeflecht, dessen Zwischenräume durch ebenfalls groß ge-

zeichnete, geschweifte Ranken leicht gefüllt wurden; diese wiederum werden mit sparsamen, durch einzelne Stempel gepreßte Blumen besetzt. Die italienischen Arbeiten zeigen diese Blumen in glattem Gold. Bei den französischen Buchbindern führte Grolier die Neuerung ein, diese Stempel durch Schraffirung auszufüllen (Fig. 1) namentlich der Vergoldung außerordentliche Schwierigkeiten bereitet, in alter Zeit nur höchst selten geübt worden. Meist begnügte man sich mit der viel einfacheren Lederauflage, wobei ein sehr dünn abgeschärftes Leder in den gewünschten Zeichnungen auf das Leder des Grundes aufgeleimt wurde. Die Goldkonturen wurden

Fig. 2. Einband aus der Bibliothek Franz' I.

oder auch nur in Konturlinien ohne Füllung zu halten (Fig. 2). Erstere werden fers azurés, letztere fers à filets genannt. Außerdem führte Grolier bei den französischen Renaissancebänden das Element der Farbe ein, mit welcher die Bandverschlingungen vom Grund abgesetzt wurden. Man hat bei neuerer Wiederaufnahme dieser Arbeiten sich verpflichtet geglaubt, diese Farbenwirkung durch Ledereinlagen, eine vollständige Intarsia in mehrfarbigem Leder, herzustellen; doch ist diese etwas ungeschickte Technik, welche hierbei niemals derart gepreßt, wie man es heute wohl versucht hat, daß der Goldstrich halb auf den Grund und halb auf der Auflage sitzt, sondern er wurde immer ganz außerhalb der Zeichnung auf den Grund gepreßt. Neben der Lederauflage kam aber auch sehr häufig einfache Bemalung mit Lackfarben vor.

Dreißig Jahre war es Grolier noch vergönnt, in seinem Vaterlande zu wirken, bis er, achtzigjährig, 1565 starb. Eine so lange und erfolgreiche Wirksamkeit für die Veredelung der

Buchausstattung berechtigt unbedingt dazu, diese ganze Richtung mit seinem Namen zu benennen, wenn wir auch neben ihm noch manche kunstsinnige Bibliophilen, so in Italien u. a. Maioli und Canevari kennen. Auch wird man annehmen dürfen, daß unter den kunstsinnigen Renaissancekönigen Franz I. und Heinrich II. sich in Frankreich eine Schule von Künstlern bildete, welche das Dekor der Bücher unabhängig von italienischem Einfluß weiterführte. Denn zwischen dem Einbande und dem Schmuck der Bücher wird ausdrücklich geschieden. Den Lederband besorgte der vom Verleger und Drucker angestellte Buchbinder; die Vergoldung aber war Sache von Stempelschneidern und Graveuren, die wohl auch noch anderu Zweigen des Kunstgewerbes ihre Thätigkeit widmeten. Wir dürfen, ohne diesem interessanten Thema hier weiter zu folgen, nur auf die Verwandtschaft zwischen den Stempeln der Grolier-Bände und dem ebenfalls mit Stempeln eingedruckten Ornament der Diron-Faiencen hindeuten. Es wäre eine hochinter-

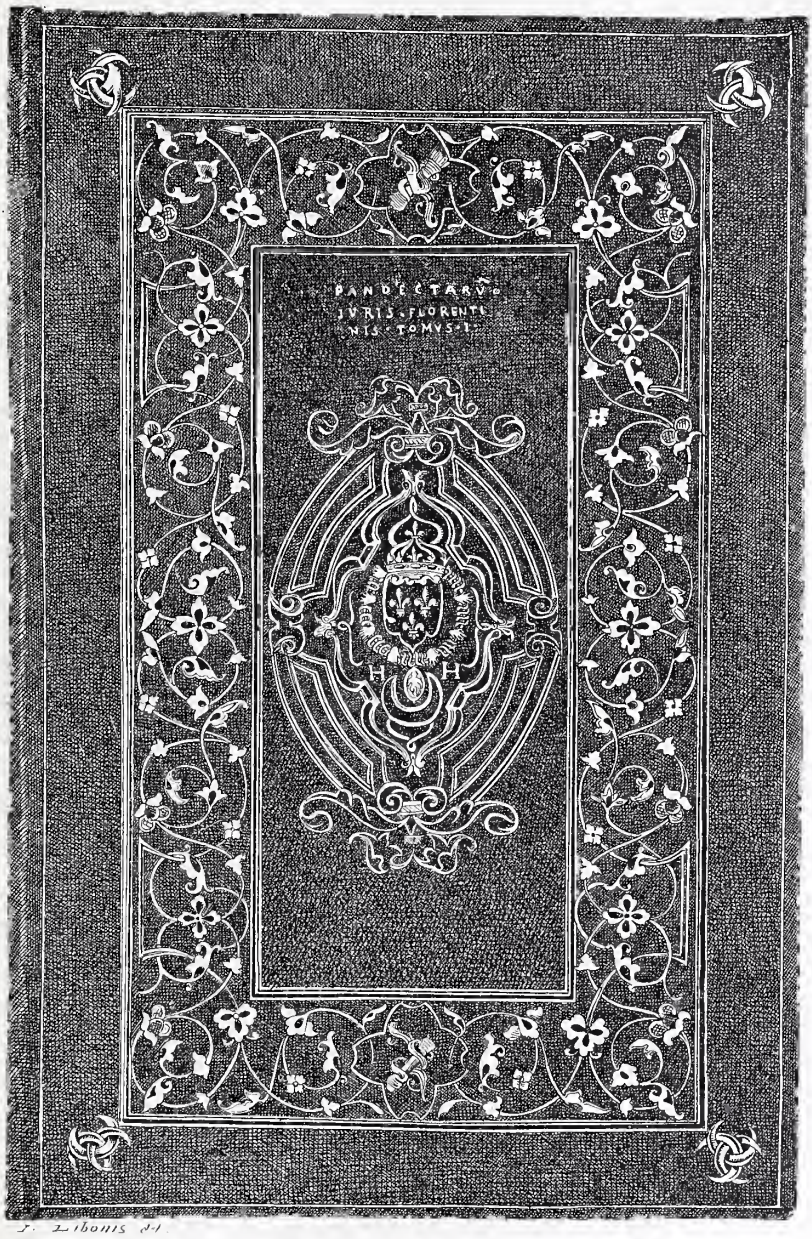


Fig. 3. Einband, gefertigt für Heinrich II.

essante Aufgabe archivalischer Forschung, für diese künstlerischen Leistungen Persönlichkeiten aufzuspüren; man würde dabei vor allen einen hervorragenden Meister zu ermitteln haben, der nach Groliers Tode für die Könige Heinrich II., Franz II. und selbst noch für Karl IX. arbeitete, und dessen hochvollendeten Werke im Stil etwas von Grolier abweichen. Er verwendet fast gar keine Stempel und setzt seine in außerordentlich großem Stil gezeichneten Ranken mit stilisirtem Laub und Blumen nur aus Fileten, nach verschiedenem Radius gekrümmten Kreisausschnitten zusammen. Die Stempel beschränken sich fast ganz auf die bekannten Monogramme von Heinrich und Diana von Poitiers. Auch begegnen wir hier fast regelmäßig als Mittelstück des Deckels dem Wappen des Königs oder dessen in Blinddruck gepreßtem Medaillon-Porträt.

Die Aufhebung des Edittes von Nantes, welche Frankreich eine unberechenbare Menge seiner besten künstlerischen und industriellen Kräfte kostete, brachte auch der Kunst der Buchbindung einen empfindlichen Rückschlag. Unter Karl IX. verschwindet die Kunstfertigkeit, die unter dem erwähnten anonymen Meister eine so bedeutende Höhe erreicht hat, fast gänzlich; man begnügt sich mit gravirten Mittel- und Eckstücken, die meist einen in Gold schraffirten Grund haben, und deren Anbringung keine große Geschicklichkeit voraussetzt. Und nachdem unter Heinrich III. kurze Zeit hindurch eine düstere und sonderbar ernste Bücherdekoration Platz gegriffen, die in geometrisch verteilten Schildern mit den Leidenswerkzeugen in Blinddruck oder Silberpressung bestand, sehen wir erst für die lebenslustige Schwester des genannten Königs, Margarete, eine neue, künstlerische Buchbindung wieder aufleben. Die geometrisch verteilten Felder oder Cartouchen bleiben, sie werden aber mit spiralig gewundenen Linien gefüllt, die durch kleine Marguerites-Blumen, Kelche, Blättchen und Punkte belebt werden. Der Maßstab dieser, als „Fanfares" bezeichneten Motive ist ein durchaus kleiner, die Wirkung eine spielende, aber reiche. Auch diese Periode pflegt man nach dem Namen ihres bekanntesten Bibliophilen de Thou zu benennen, der 1593 Vorsteher der königl. Bücherei wurde; 1617 folgte ihm hierin sein Sohn Franz. Die Hofbuchhändler dieser Zeit sind die Angehörigen der Familie Eves.

Wir glauben aber, den französischen Einband nicht in das 17. Jahrhundert hinein verfolgen, sondern noch einen Blick auf die deutschen Bucheinbände der Renaissance werfen zu sollen. Daß man bei der Behandlung dieses Stoffes nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet ist, die Entwickelung in Frankreich in den Vordergrund zu stellen, geht aus dem oben Gesagten hervor.

In dem Lande, welches die Buchdruckerkunst erfand, ging man wohl in der typographischen Ausstattung eine Zeitlang den übrigen Ländern voran. In der Buchbinderkunst aber hielt man mit seltener Zähigkeit an dem Einbande des Mittelalters fest. Dieser ist leicht zu charakterisiren: schwerer, plumper Charakter; die Decken aus Holzbrettchen, deren Kanten häufig gebrochen werden; zahlreiche und starke Bünde; um die Ecken der schweren Bände zu schützen, reichliche Verwendung von Metallbeschlag, Vorrichtungen zum Schließen des Bandes, die von den Lederriemchen zum Zubinden variiren bis zu den schweren gegossenen Krampen. Die Dekoration des Lederbezugs ist fast immer ohne Vergoldung. In früher Zeit nimmt sie die Technik des Lederschnitts zuhilfe; daneben die mit heißen Eisen ausgeführte „Blindpressung." Diese umzieht mit der reihenweisen Wiederholung desselben Stempels zunächst die Ränder, und bringt dann über Kreuz, oder auch wieder in parallelen Zeilen, andere Stempel, heilige Monogramme oder ähnliches, die auch wohl mit Flachrelief-Darstellungen, der Passion, der Verkündigung ꝛc., wechseln. Im 16. Jahrhundert, als in Frankreich der Grolierband schon fast verblüht war, finden wir in Deutschland noch immer die mit Blindpressung und Metallbeschlag dekorirten Bände; die Reformationszeit giebt in den Porträts von Luther und Melanchthon, sowie der sächsischen Kurfürsten ein neues Motiv. Es soll übrigens nicht geleugnet werden, daß die für diese Blindpressung verwendeten Stempel oft von großer Schönheit sind; unter den Reliefbildern und Friesen begegnen wir Kompositionen nach Beham und Aldegrever.

Bei dem Mangel eines geistigen Mittelpunktes in Deutschland können wir natürlich nicht erwarten, wie in Frankreich einzelnen Namen zu begegnen, in welchen sich die künstlerischen Bestrebungen unseres Gebietes vereinigen. Dennoch hat Dr. Steche in einem kurzen aber sehr verdienstlichen Schriftchen: „Zur Geschichte des Bucheinbandes" Dresden 1877, eine Anzahl von historischen Daten und Namen zusammengetragen, die uns namentlich am sächsischen Hofe

die Kunst der Buchbindung in lebhafter Gunst stehend zeigen. Die humanistisch hochgebildeten Fürsten dieses Hauses, Kurfürst Friedrich der Weise und Joh. Friedrich der Großmütige, gaben ihrer Wertschätzung für die Schriften der Buchbindekunst zu hoher Blüte brachte. Der Kurfürst, welcher in derselben selbst dilettirt zu haben scheint, richtete seinen Hofbuchbindern Jacob Krause (1566) und Caspar. Meuser (1578) eine Werkstatt im Schlosse zu Dresden ein und

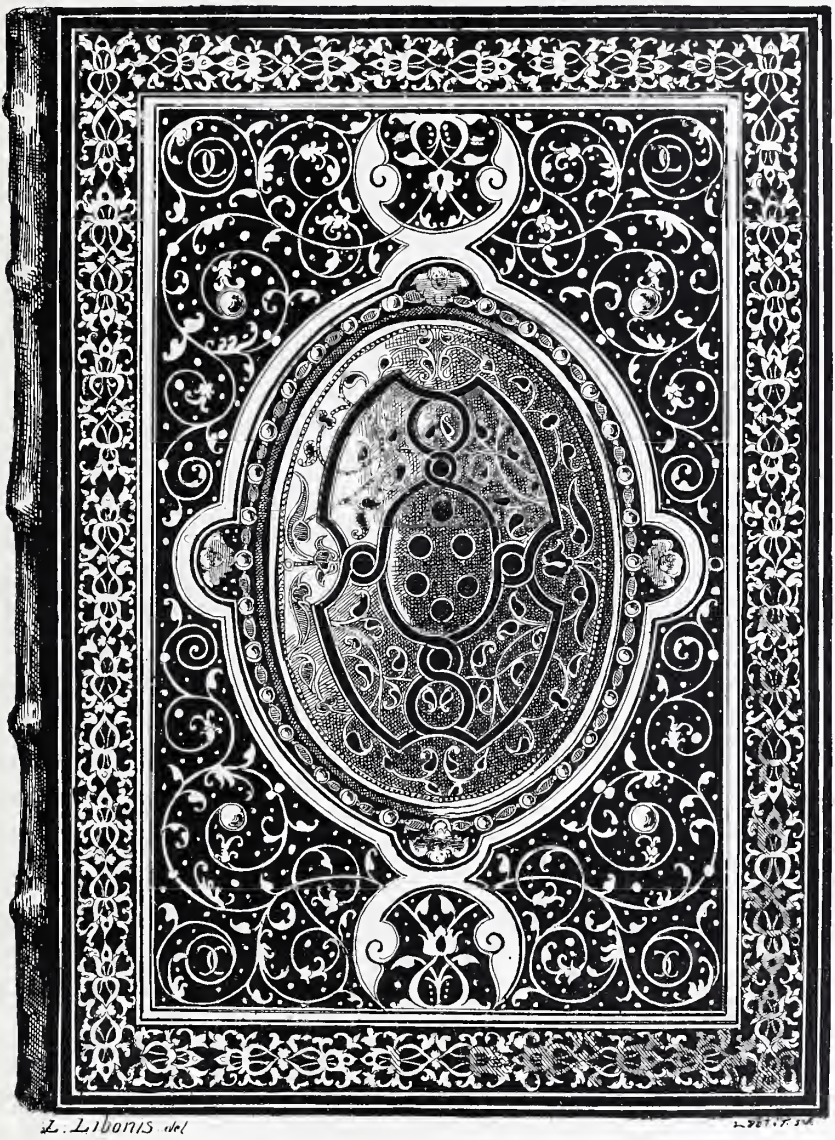


Fig. 4. Einband aus der Mediceischen Bibliothek.

Reformatoren auch durch das Kleid Ausdruck, das sie denselben geben ließen. Aus dieser Zeit stammen die mit T. K. gezeichneten Bände des Theodor Krüger in Wittenberg, sowie die meist farbig ausgestatteten Bände aus der Offizin der beiden Cranach. Vor allen aber ist es die Zeit des Kurfürsten Augustus und seiner Gemahlin Anna (1526—86), welche die sächsische aus der Bestallungs-Urkunde des letzteren erfahren wir u. a., daß Meuser für „ein verguldet In Folio in Pappen und Rothleder, ufm Schnidt Poncenirt und ufs fleißigste verfertiget" fünf Gulden bezahlt erhielt, wogegen „Pappenbücher in Weißleder und grün auf dem Schnidt" in gleichem Format, nur mit 14 Groschen bezahlt wurden. Im Stile scheinen die Arbeiten

dieser Meister dem Grolier-Band gefolgt zu sein; sie verwendeten wohl mehr als dieser kleine Stempel und Rollen, entbehrten jedoch nicht der farbigen Behandlung. Ja es scheint diese letztere sich als sächsische Spezialität herausgebildet zu haben; Steche erwähnt namentlich einen Band von 1579 aus braunem Kalbleder, auf welchem sich in der durch einen Halbkreis abgeschlossenen, vertieften Mitte das auf erhabene Pressung gemalte Bild des Kurfürsten Augustus in meisterhafter Ausführung befand. Auch die oben erwähnte „Poncenirung" des Schnittes finden wir bei diesen sächsischen Bänden wie auch bei französischen und italienischen dieser Zeit ganz allgemein. Es hätte der durchaus künstlerischen Behandlung der Bücher nicht entsprochen, den Schnitt einfach zu färben und zu vergolden. Man pflegte also mit Punzireisen Muster in die Vergoldung einzuschlagen, die nicht selten noch durch Farbe gehöht wurden.

Fig. 5. Einband aus der Bibliothek des Kardinals Mazarin.

Auch unter den späteren Kurfürsten Christian I. und II. finden wir noch eine lebhafte Pflege unserer Kunst am sächsischen Hofe, wenn auch die Hofbuchbinder jener Zeit, Christoph Weidlich, Matthias Hausse u. a. die Meisterschaft ihrer älteren Vorgänger nicht mehr erreichen.

Interessant ist es, wie in Deutschland im 17. Jahrhundert die Vorliebe für Metall-Einbände erwacht, die schon früher in den starken Beschlägen ihren Ausdruck gefunden hatte. Wir finden dieselbe in den verschiedensten Wertstufen: von den einfach aus Messingplatten ausgesägten, kaum nachgestochenen Arbeiten, bis zu den reich ciselirten und vergoldeten Decken der Leipziger Bibeln oder zu jenem köstlichsten Kleinod der Metallarbeit, welches als Einband einer Reihe von Miniaturen H. Gödings jetzt im Museum zu Gotha aufbewahrt wird und selbstverständlich bis vor kurzem Cellini zugeschrieben wurde.

Unsere kurze Skizze konnte nur die wichtigsten Erscheinungen des interessanten Gebietes der Buchbindekunst flüchtig streifen. Für diejenigen Leser, welche sich dem Gegenstande eingehender widmen wollen, verweisen wir auf den Litteratur-Nachweis, der sich am Schluß der Steche'schen Studie findet und den wir noch um die inzwischen erschienenen Werke von: Stockbauer, Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blütezeit der Buchbindekunst (Leipzig, Titze), Zaehnsdorf, The Art of Bookbinding (London, Bell & Sons. 1880) und Marius Michel, La Reliure Française, (Paris, Morgaud & Fatonc. 1880) bereichern möchten.

Das Glas.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen

I.

Das Glas als Kulturfaktor.

(Schluß.)

Bei den weiteren Objekten der Glasfabrikation, den Conteriearbeiten (Glasperlen, künstlichen Steinen und bunten Glasflüssen) und den Gefäßen, war und ist es mehr ein indirekter Einfluß, welchen sie auf die Kultur ausgeübt. Die nationalökonomische Bedeutung kommt dabei zunächst in Anschlag. Wir wollen hier nur beispielsweise Venedigs gedenken. Einen guten Teil seines Reichtums zur Zeit der Renaissance, und damit seiner Machtstellung, und somit endlich auch seines Einflusses auf die Anschauungen und Sitten seiner Zeit, verdankte Venedig seiner Glasfabrikation. Die Ausfuhr von Spiegeln und Glasperlen nach Asien betrug allein dereinst jährlich 55000 Pfund. „Die Glasperlen (sagt Ilg a. a. O.) prangten an den Knöpfen der Leibröcke der chinesischen Mandarine, schmückten den Nacken orientalischer Frauen und galten als Münze am roten Meere." Nicht zufällig hatte sich die Industrie in Venedig etablirt und zu solcher Höhe entwickelt. Hier gaben die Lagunen seinen Sand und lieferten die Pflanze Roscano, deren alkalienreiche Asche sich so vorzüglich zur Glasbereitung eignete.

Die große Handgeschicklichkeit der Italiener und ihr feiner Kunstgeschmack fanden aber in dem kolossalen Weltverkehr der Meerrepublik und in deren üppiger Prachtentfaltung einen unvergleichlichen Boden des Gedeihens. Der großartige Handel endlich, welcher alle Völker der Erde zu Käufern machte, führte diesem Boden eine solche Fülle von Nährstoffen zu, daß ein Baum von so stolzem und hohem Wuchse daraus emporsteigen konnte, wie es die imposante Glasindustrie von Murano gewesen.

Wenn die Trinkgläser im allgemeinen insofern schon als Kulturfaktor angesehen werden können, als sie zur Förderung der Reinlichkeit beitragen, so dürfte bei den alten venezianischen Gläsern auch das künstlerische Moment von einer nicht zu unterschätzenden Einwirkung gewesen sein. Diese Gläser verkündigten in fremden Landen die Herrlichkeit und den Kulturzustand Venedigs. Es ist wohl nicht zu scharf ausgeklügelt, wenn wir annehmen, daß die wunderbaren Farbenspiele, welche die Atmosphäre jener Stadt erzeugt und die ewig wechselnden Wogen- und Schaumgebilde der Brandung des blauen adriatischen Meeres, die sich dem Auge der Glaskünstler unaufhörlich darboten, an ihren bewunderten Erfindungen Anteil gehabt haben, wie auch die Gold- und Purpurfarben der venezianischen Malerei und die Kritik der Maler und Bildhauer nicht minder.

In leiser, aber nachhaltig eindringlicher Weise mögen jene edelgeformten Gefäße eine Kulturmission jenseits der Alpen ausgeführt haben. Gewiß erweckte ihr Anblick den in derben und oft rohen Manieren und in engen Anschauungen befangenen Leuten daselbst eine Ahnung von feinerer Sitte und freieren Lebensanschauungen und gab ihnen einen Antrieb, selbst darnach zu streben.

Ein Zeugnis hiefür liegt schon darin, daß diese venezianischen Arbeiten in den nördlichen Ländern so sehr gefielen, daß man sie überall,

so gut man vermochte, nachbildete. Es ist jetzt allgemein anerkannt, daß ein großer Teil der früher als venezianisch angesehenen Gläser, namentlich der Flügelgläser, in deutschen, französischen und anderen cisalpinen Hütten gefertigt worden ist. Diese Nachbildung venezianischer Formen hat allerdings in Deutschland z. B. nicht lange vorgehalten, indem alsbald eine Reaktion zu gunsten des spezifischen Geschmackes von Land und Leuten stattfand. Was aber durch den Einfluß der venezianischen Gläser dauernd sich erhielt, das war eine Veredlung der Formen überhaupt und eine Verbesserung der Technik.

Bei unserer bisherigen Betrachtung haben wir vor allem den Einfluß der Glasindustrie auf die Allgemeinheit beobachtet, und somit vorwiegend die Konsumenten berücksichtigt. Es wäre aber ungerecht, nicht auch der sozialen Stellung, in welche diese Fabrikation die Verfertiger selbst versetzte, zu gedenken, da dieselben doch ebenfalls einen guten Teil des Volkes ausmachen und in einzelnen Distrikten sogar den bedeutsamsten. So beschäftigten laut Böheim[1]) die sämtlichen Fabriken Frankreichs im Jahre 1874—35200 Arbeiter, diejenigen von Österreich 23825 Arbeiter.

Wir haben die Situation dieser Glasmacher von Murano bereits angedeutet. Es gab darunter eine Menge wohlhabender, ja reicher Herrn und sie waren durchweg hoch angesehen. Ihre Vorrechte entsprachen ihren Einnahmen. Sie hatten ihre eigene gerichtliche und administrative Verwaltung. Die Kinder einer Ehe von venezianischen Nobili und von Glasmachertöchtern waren adelig. König Heinrich III. von Frankreich adelte überdies bei einem Besuch im Jahre 1573 die hauptsächlichsten Glasmacher der Insel. Auch in Frankreich finden wir die Ausüber dieser eigentümlichen Kunst in besonderem Ansehen, was aus dem Umstand hervorgeht, daß die Adeligen dieses einzige Gewerbe ohne Verlust des Adels betreiben konnten.

Wenn nun auch die deutschen Glasmacher alter Zeit vielleicht keine so glänzende Position besaßen, so betrieben sie doch ein Handwerk, das für jeden, der Fleiß, Geschick und körperliche Kraft besaß, einen goldenen Boden hatte. Das ist nun in unserer Zeit total anders geworden. Die Massenproduktion, die Signatur der Industrie des 19. Jahrhunderts, hat auch für das Glas ihre Gültigkeit. Es entspringen allerdings nach einer Seite hin große Vorteile aus derselben. Die Massenproduktion ist es, welche die Hütte des Ärmsten mit schützenden Fenstern versieht, die die Ritterburgen des frühen Mittelalters entbehrten; sie ist es auch, welche zur einfachsten Mahlzeit ein Glas von anmutsvoller, praktischer Gestalt zu stellen vermag. Ein großer Bedarf ist bekanntlich maßgebend für Erzielung zweckdienlicher Formen. Den Glasmachern selbst aber ist die Massenproduktion zum Unheil geworden.

Herbeigeführt wurde dieselbe namentlich durch unsere bequemen Transportmittel, sowie durch jene Erfindung deutscher Techniker, welche als die gewichtigste Neuerung auf diesem Gebiete anzusehen ist, nämlich durch die Erfindungen, welche Friedrich und G. Siemens in Dresden gemacht[1]). Die hauptsächlichsten derselben, die kontinuirlichen Häfen und die Regenerativ-Gasöfen, haben in der Glasfabrikation eine gewaltige Veränderung hervorgebracht.

Die Siemens'schen Hafenöfen arbeiten gegenüber den früheren Rostöfen mit 40—50% Ersparnis an Brennmaterial, welch letzteres nun auch von der mindesten Beschaffenheit sein kann, Wurzeln, Abfälle aller Art, backende oder magere Steinkohle, Braunkohle und Torf, während man früher meist nur das allerbeste Scheiterholz verwenden konnte. Durch die Möglichkeit der Erzielung einer größeren Hitze läßt sich an den Flußmitteln sparen und hierdurch wieder selbst schöneres Glas erzielen. Weitere Verbesserungen der Neuzeit, welche einen gesicherteren Betrieb der Glasfabrikation und somit eine weitere Reduzirung der Preise herbeiführten, bestehen in der durch die Chemie ermöglichten Verwendung gereinigter Rohmaterialien, wodurch die Glasgalle beträchtlich vermindert wird, und in dem Zusatz von Kohlenpulver, welch' letzteres ebenfalls die Unschädlichmachung dieses früher so gefürchteten Feindes eines guten Glases bewirkt.

1) Statistischer Teil des oben citirten Werkes von L. Lobmeyr. Die Glasindustrie, bearbeitet von Wendelin Böheim.

1) Karmarsch und Heerens Technisches Wörterbuch. 3. Aufl., ergänzt u. bearbeitet von Friedrich Kick und Dr. Wilhelm Gintl. Prag, 1880. Bd. 4 und Benrath a. a. O.

Große Glasfabriken benutzen auch die Kraft des Dampfes zu allerlei Operationen, die früher vom Arbeiter mit der Hand gemacht wurden. Wir haben z. B. eine Maschine gesehen, welche die Höhlungen der Gefäßböden hervorbrachte, die man sonst mit der Hand durch die Auftreibschere erzeugte.

Wenn nun solche Einrichtungen die Leistungsfähigkeit der Glasfabriken sehr bedeutend gegen früher erhöhen, so erfordern sie dafür auch ein weit größeres Anlagekapitel. Unvermeidlich ist damit für die Glasbereitung der Übergang zur Großindustrie gegeben. Die kleinen Leute, die früher bei der großen Zerteilung des Gebietes, bei den vielen Zollschranken und bei der erschwerenden Unsicherheit des Handels und Verkehrs im Glasfach prosperiren und selbständig werden konnten, sind jetzt, wo wir über Eisenbahn und Telegraph verfügen, und wo Europa zusammengeschmolzen ist in einige wenige große Staatenkomplexe, nicht mehr möglich.

Einst konnten die Glasmacher von Steinschönau und Haida in Nordböhmen mit Gewinn es unternehmen, wie uns von Kreybich (1662—1736) berichtet wird, mit ihren Schubkarren und Wägen auszuziehen, und den europäischen Kontinent damit zu Fuß zu durchwandern, ja selbst nach England überzusetzen. Jetzt geht das nicht mehr an, und alle diese kleinen Leute, deren Unternehmungsgeist sich noch gegen die Erkenntnis sträubt, daß die Zeit des Kleinbetriebs vollkommen vorbei ist, sie sinken samt und sonders herab zu der großen Armee der Fabrikarbeiter. Das ist die Kehrseite der Massenproduktion; sie zeigt uns das Medusenhaupt der sozialen Frage. —

Übrigens müssen auch die größeren Hütten heutzutage vorsichtig sein und die jetzt wirksamen großen allgemeinen Verhältnisse in Betracht ziehen. Die früher ausschlaggebenden Momente, daß eine Fabrik in einem waldreichen Distrikt angelegt war, und an einem abgelegenen Orte, wo die Leute einfacher, genügsamer lebten und daher billiger arbeiteten, ferner an einem Platze, wo Quarz in der Nähe sich vorfand, diese Momente sind zwar immer noch von hervorragender Bedeutung, aber sie werden von andern doch sehr im Schach gehalten. Einen Beweis liefert der Umstand, daß am ordinären Glase nicht mehr viel zu verdienen ist, ferner z. B. die Thatsache, daß Belgien, begünstigt durch seine geographische Lage, im Fensterglas den Weltmarkt dominirt. Als Folge der eben geschilderten Verhältnisse ist es zu betrachten, daß seit einigen Jahren, was früher nicht der Fall gewesen, unter den Auswanderern Tafelglasmacher und Bouteillenbläser erscheinen [1]).

Nur für die Kunstglasmacher unter den Arbeitern winkt wieder ein tröstliches Licht mit dem Emporwachsen des Kunstverständnisses und Kunstbedürfnisses in unserer Nation.

Wenn die schöne Form wieder hochgeschätzt wird, so kommt nicht nur die Hütte, welche Stücke von künstlerischem Wert zu fabriziren vermag, in Flor, auch der Arbeiter, den man dazu brauchen kann, wird besonders geschätzt, gesucht und hoch bezahlt.

Wie aber gerade beim Kunstglas von der Geschicklichkeit des Glasarbeiters schließlich alles abhängt, das soll in unserer nachfolgenden zweiten Abhandlung dargelegt werden.

---

1) Sprechsaal, Zeitschrift für den Verband keramischer Gewerbe in Deutschland. 1883. Nr. 47.

Die achte Ausstellung der Union centrale des Arts décoratifs in Paris.

Von E. R. Edler von Kutas.

Mit Abbildungen.

II.

Die Ausstellung der modernen Erzeugnisse befand sich in dem stolzen, 11000 qm großen, glasbedeckten Hofe des Industriepalastes. In der Mitte desselben sah man, gebeugten Hauptes, wie in tiefen Gedanken versunken, die lebensgroße, bunt emaillirte Faience-Statue Bernard Palissy's; etwas weiter nach rückwärts das Rouener Haus, und näher zum Beschauer der aus der Amsterdamer Ausstellung hier neuerdings benützte Pavillon d'Honneur: der Empfangs-Raum des Präsidenten der Republik.

Auf den beiden Langseiten lagen die durch Säulen getrennten sogenannten Salons, während der übrige Raum des Hofes zwischen Rasen-Partien, Teppich, Blumen und Blattpflanzen, mit unzähligen kleinen Pavillons, improvisirten Häuschen, Schauläden und einzelnen Gegenständen gefüllt war.

Die große Masse des Materials wollen wir, gruppenweise verteilt, im allgemeinen besprechen und, nur insofern es nötig sein wird, uns mit den Ausstellern, deren Zahl 439 betrug, persönlich beschäftigen.

Was über den „Stein" im vorigen Artikel geäußert wurde, gilt auch hier: dort war es der Mangel an Material aus früherer Zeit, den Stein „en construction" vorzuführen; hier stand einer weiteren Beschickung der Ausstellung die Schwierigkeit der Aufstellung und Höhe der Kosten entgegen. Man hatte sich daher begnügt, Proben des Materials aus den verschiedenen Brüchen in sorgfältiger Bearbeitung vorzuführen. Erwähnt mögen hier werden die vortrefflich gearbeiteten Kapitäle von Biron, Jourdeto's kostbare orientalische Alabaster-Vasen, endlich F. P. Mourgue's nicht zu vergessen, welcher Prachtgefäße aus Jaspis, Rosso und Verde antico ausgestellt hatte. Die maßvollen Formen und der schöne Schliff bilden eine Bereicherung der französischen Industrie, welcher dieser Zweig bis vor kurzem gänzlich fremd war, jetzt jedoch bereits ausschließlich von einheimischen Arbeitern an Stelle der Italiener kultivirt wird.

Ein neues Verfahren, mittels dessen der weiche Kalkstein (Gips) gefärbt und künstlich gehärtet wird, Certaloite genannt, und ein Kunststein — eine Art Stuck — aus hydraulischem Zement bereitet, „New Stuc" oder „Myeonian Marble", scheinen praktische Resultate ergeben zu haben und geeignet, sich eine Zukunft zu erobern. Diese beiden Surrogate nehmen jedenfalls den ersten Rang unter den Steinimitationen ein, nicht minder bemerkenswert waren die täuschenden Patinirungen auf Gips von Jean Maria Danielli.

Man sah es der II. Gruppe „das Holz als Konstruktion" an, daß eine strenge Scheidung vom eigentlichen Möbel ziemlich schwierig war. Meistens war das Holz als Möbel, wie wir es eigentlich schon auf der 1882er Ausstellung gesehen, vertreten. Doch können wir nicht umhin, die tadellos schön gearbeiteten Parquet-Muster der Gesellschaft „La Construction Industrielle", aus Eichenholz mit farbigen Einlagen, für den Tanzsaal des Baron Hirsch bestimmt, zu erwähnen.

Noch hatten Félix Porte-Secretan und Krieger je einen gut komponirten und mit gesundem Gefühl geschnitzten Kamin ausgestellt. Alles Übrige gehörte eigentlich nicht in den Rahmen der Ausstellung.

Wie in der retrospektiven Abteilung, so auch hier, behauptete die Keramik nicht nur der Zahl der Aussteller nach (es entfallen 200 auf den Thon, 65 auf das Glas, 24 auf Email und 5 auf das Mosait), sondern nicht weniger der Qua-

lität und der sich darin manifestirenden Bestrebungen halber den Vorrang. Nach eingehendem Studium dieser Abteilung wollen wir vorerst konstatiren, daß viele auffallende Neuerungen seit 1878 auf diesem Gebiete nicht zu registriren waren; wir möchten den unstreitigen Fortschritt eher dahin formuliren, daß diejenigen Errungenschaften, die damals im ausschließlichen Besitze einiger großen Fabrikanten waren, heute allgemeine Verbreitung gefunden haben. Andrerseits tritt die Absicht der Fabriken immer klarer hervor, den Stein aus der Architektur zu verdrängen und dem keramischen Ornamente den Platz, den es seit Jahrhunderten verloren hatte, wieder zu erobern. Ich meinesteils begrüße freudig diesen Zug und betrachte es als Gewinn, wenn in unserem farblosen Jahrhundert das Gefühl für Polychromie auch in der Architektur wieder erwacht.

Wie schon einmal bemerkt, besteht in Frankreich eine starke Reaktion gegen fremde Einfuhr. Um der ausländischen Industrie den französischen Markt zu sperren, haben sich Verbände gebildet. Ein solcher Verband ist auch die im Jahre 1870 entstandene Gesellschaft „Union Céramique et Chaufournière de France". Sie nahm mit 50 ihrer Mitglieder an der Ausstellung teil. Da ihre Statuten sich nur auf die Erforschung, Mitteilung und Prüfung aller auf den gebrannten Thon und kalkhaltige Gesteine bezüglichen Fragen erstrecken, konnte ihre Ausstellung weder eine einheitliche noch umfassende sein. Auch sind es meist Gebrauchsartikel und architektonische Teile, die von den jeweiligen Fabrikanten erzeugt werden. Sehr wichtig hingegen sind die Bemühungen der Gesellschaft zur Verbesserung der Gasheizung, um so wichtiger, als meines Wissens diese Heizung nur bei der Königl. Porzellan-Manufaktur zu Berlin mit Erfolg gebraucht wird und alle übrigen in Böhmen als auch anderweitig angestellten Versuche bis jetzt gescheitert sind. Leider hat unser verhältnismäßig kurzer Aufenthalt in Paris und die etwas langwierigen Vorbereitungen des eigens zu diesem Behufe gebauten Ofens uns nicht gestattet die Resultate beobachten zu können.

Auf der Tagesordnung der französischen Thonwarenfabrikanten scheint die Frage der Flambé's zu stehen. Alle größeren Firmem haben sich mit mehr oder weniger Glück in denselben versucht; auch die kleinen in ihrer Weise. Obenan steht, wie überhaupt so auch in dieser Hinsicht, Th. Deck. Mit wunderbar feurigen und durchsichtigen Farben streifen dessen Arbeiten hart an die chinesischen. Bemerkenswert sind auch die zart abgetönten Céladons „céladon translucide sur pâte d'application". Alle übrigen Arten, die cloisonirten Gefäße, die große Porträts-Schüssel, deren durchsichtiger Schmelz, zarte und einfache Modellirung Meisterwerke in ihrer Art sind, dürften hinlänglich bekannt sein, so daß wir auf nähere Beschreibung verzichten können. Nächst Th. Deck trat am meisten ferner die Firma Utzschneider & Co. in Saargemünd mit einigen dekorativen Panneaux, deren harmonische Farbenstimmung mit der Reinheit und dem

Fig. 6. Porzellan-Kanne. Meunecy, 18. Jahrh. (Sammlung Darcel.)

Glanz der Glasuren wetteiferte, dann Haviland & Co. und Jules Houry mit Scharfseuer-Farben hervor, die für die ganze Limousiner Porzellanindustrie charakteristisch sind; Loebnitz mit teilweise emaillirten Bisquits und architektonischen Details, mit schönen und billigen Fliesen die Firma Gaidan & Vidal aus Tours. C. A. Barbizet und T. Pull haben sich, wie bekannt, auf die Imitation der Palissy-Waare verlegt, mit dem Unterschied, daß der eine, Pull, aller Originalität entsagend nur alte Stücke kopirt, während Barbizet mit Benutzung der alten Elemente Neues zu schaffen trachtet.

Einige Fabrikanten aus der Gegend von

Nizza und Valory, wo sich die Traditionen der römischen Kolonien bis auf den heutigen Tag in der Hausindustrie erhalten haben, hatten teils einfarbige, teils bramne, grane und grüne, auch Flambé's genannte, Töpferarbeiten gesendet. Manche Arten dieser Gefäße, z. B. die dem Marmor gleichen wollen, sind leider geeignet, die Keramik auf Abwege zu führen.

Wenden wir uns jetzt dem Glas zu, so fällt zunächst die Glasmalerei besonders auf. Die

Fig. 7. Emaillirte arabische Glaslampe. (Sammlung André.)

infolge politischer Verhältnisse mit den Kirchen zerstörten gemalten Scheiben ließen während der Restauration gerade dieser Kunst bedeutende Aufträge zukommen und haben diesen einst so glänzenden Zweig der französischen Kunstindustrie niemals gänzlich erlöschen lassen.

Den französischen modernen Glasfenstern sieht man es an, daß die technischen Traditionen von altersher bewahrt blieben. Verständnisvoll dem Bedürfnisse der Technik angepaßt, harmonisch in der Farben-Stimmung, wirken sie vortrefflich und stören selbst in der Nachbarschaft ihrer Vorfahren keineswegs, wie das Champigneul und andere bewiesen haben. Aus demselben Grunde blüht das Email, dessen Anfänge in Frankreich mit den prähistorischen Fibeln des Museums in St. Germain beginnen, auch heute noch. Diese Technik ist niemals vollständig erloschen und eben jetzt wieder in einem stärkeren Aufschwunge begriffen. Besonders im gemalten Limousiner Email, wie es Paul Soyer ausstellte, leistet Frankreich noch immer Vorzügliches.

Mitunter, wenn auch seltener, befassen sich einige Fabrikanten mit dem Email translucide sur basse-taille. Ein kleines halbfertiges Gold-Diptychon, welches ich bei Bapst & Falne sah, beweist jedenfalls das emsige Streben, mit angeerbter Geschicklichkeit selbst hohe Erwartungen für die Zukunft zu befriedigen.

Auf jeder Ausstellung trifft man endlich „neue", womöglich ausschließlich privilegirte und patentirte Verfahren in Menge. Diese können wir im allgemeinen übergehen und wollen nur die Existenz zweier signalisiren. Nach dem einen wird auf Faience-Platten mit unterlegtem Metallgrund wie auf Kupfer emaillirt, Schmelz allein oder mit Faience-Farben dekorirt. Nach dem andern sind es kleine durchsichtige Glasperlen, die, auf farbigem Grund befestigt, manchmal, wo es sich z. B. um die Wiedergabe von gepreßtem Sammet und um Vogelgefieder handelt, eigentümlich-schillernd, nicht ohne Wirkung sind. Ob dies wertvolle Errungenschaften sind oder ob sie mit vielem andern, gleich Eintagsfliegen, wieder in Vergessenheit geraten werden, hängt von der etwaigen Möglichkeit einer Erweiterung der jetzt noch sehr beschränkten Anwendung ab.

Jedem Besucher der Ausstattung, der mit Aufmerksamkeit die jüngsten Erzeugnisse des französischen Kunstfleißes prüfte, mußte sich unwillkürlich die Wahrnehmung aufdrängen, daß die Franzosen noch immer in zwei Punkten ihren Nachbarvölkern überlegen sind, nämlich in dem „Modernen" ihres Geschmackes und in der technischen Präcision der Ausführung. Bei ihnen haben sich die innigen Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Handwerk, die bei andern Nationen im Laufe der Zeit verloren gingen, bis auf den heutigen Tag erhalten. Das ist die Ursache, weshalb die französische Industrie im allgemeinen sich einen besseren Instinkt für die stili-

stischen Bedingungen des Materials bewahrt hat, und die Erzeugnisse der Vergangenheit sich nicht zu unmittelbarem Vorbilde dienen, sondern sie nur als Anregungsmittel für Neuschöpfungen auf die Phantasie wirken läßt. Sie ist sich des Rechtes bewußt, welches die Gegenwart auf ihren eigenen, vielfach durch Veränderung der Lebensverhältnisse bedingten Geschmack hat. In Deutschland wie in andern Ländern muß dieses Bewußtsein noch sehr gefördert und noch manche Anstrengung gemacht werden, um durch den Kunstunterricht die verloren gegangenen Traditionen zu ersetzen.

Nicht zum Nachahmen studiren wir die Alten: die Schulen, Museen und Ausstellungen sollen uns nur zeigen, wie die Alten verfuhren, um zu großen Erfolgen zu gelangen, wie wir es machen müssen, um gleiche Ziele zu erreichen, auf welchem Wege wir die Ideen der modernen Zeit am besten zur Erscheinung bringen. Die technische Vollendung, welche die Kunstarbeiten der Alten auszeichnet, wird sich mit der Zeit bei gewissenhafter Schulung nicht nur erweitern, sondern übertreffen lassen. Darum: Faites comme les anciens, mais ne fairetes pas ce qu'ils ont déjà fait.

Die kunstgewerblichen Altertümer im Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin.

Das Beuth-Schinkel-Museum ist mit der königl. technischen Hochschule im Herbst des verflossenen Jahres nach dem neuen Gebäude in Charlottenburg übergesiedelt, es wird infolgedessen vermutlich noch weniger als bisher besucht werden. In dem Museum befinden sich eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände, welche, aus dem Nachlaß Beuths stammend, bisher so gut wie unbekannt waren, mithin auch für praktische Zwecke nie benutzt sind. Gelegentlich der Eröffnung des neuen Gebäudes ist von der technischen Hochschule ein Sammelband von Abhandlungen von Mitgliedern des Lehrkörpers als „Festschrift" herausgegeben, in dem Julius Lessing über diese älteren Werke der Kleinkunst unter obigem Titel ausführlich berichtet. Er giebt nach einer kurzen Einleitung über die Entstehung der Sammlung einen Auszug aus dem von ihm kürzlich angelegten Inventar derselben, wobei den wichtigsten Stücken eine Würdigung in historischer und künstlerischer Hinsicht zu teil wird.

Da die „Festschrift" resp. die in ihr niedergelegten Abhandlungen nur eine sehr beschränkte Verbreitung finden dürften, so mag in Kürze auf einige ganz hervorragende Stücke der Sammlung hier hingewiesen werden. Es drängt sich dabei von selbst die Frage auf, ob sich die Überführung dieser Gegenstände nach dem Kunstgewerbemuseum, wo sie heute überhaupt hingehören und ungleich bequemer zugänglich sind, nicht empfehlen dürfte.

Die Sammlung enthält 91 Gegenstände von sehr verschiedenem Wert, darunter moderne Arbeiten, einige antike Bronzen, zahlreiche gute Gläser, Krüge, Majoliken. Von ungewöhnlichem Wert und Bedeutung ist zunächst ein kleiner goldener Rahmen mit aufgelegten Goldfäden, Zellenschmelz und Edelsteinen besetzt, dessen Ornamente Reste antik römischer Formen zeigen (Nr. 77). Die Verwandtschaft mit den Ornamenten der eisernen Krone und des Altars in S. Ambrogio in Mailand haben Lessing veranlaßt, das Stück für eine lombardische Arbeit des 9. Jahrhunderts anzusehen. — Dem 12. Jahrhundert gehört ein vorzügliches (rheinisches oder wohl) den Werkstätten des Maasthals entstammendes Emailkreuz an (Nr. 6), dessen Darstellungen sehr nahe verwandt sind dem die gleiche Sage — die Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena — behandelnden Email eines Reliquiars in Tournay (Annales de l'acad. d'archéol. de Belgique 1878). — Von größter Seltenheit ist ein kleines kugelförmiges Elfenbeingefäß mit Schnitzereien, auf deren Ähnlichkeit mit den Skulpturen des Bassussarkophages Lessing hinweist; es ist zweifellos eine italienische Arbeit des 4. bis 5. Jahrhunderts. Abbildungen der drei bisher angeführten Objekte sind auf einer Lichtdrucktafel der Abhandlung beigegeben.

Endlich mag hier noch der Bleiabguß des bekannten Zunftschildes der Münsterschen Goldschmiede, von dem mehrfach Nachgüsse vorkommen (abgebildet u. a. Kunsthandwerk II, 70) angeführt werden. Das sehr scharfe Exemplar der Sammlung zeigt deutlich den eingeschlagenen Stempel und ein Wappen, in welchem man wohl das Münstersche Stadtwappen zu erkennen hat; ich bin durchaus geneigt, mit Lessing in dem Original eine Silberarbeit zu erkennen, auf deren nahe Verwandtschaft mit den Werken des A. Eisenhoit bereits früher hingewiesen ist.

A. P.

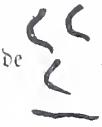
Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

II.

Mündener Faience.

In dem vor zwei Jahren veröffentlichten Bericht über die Sammlungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe ist der Nachweis geliefert worden, daß eine Anzahl der von Demmin, Gräsſe, Jacquemart und Jännicke den Fabriken von Marieberg, Rörstrand und Stockholm zugeschriebenen Faiencen Erzeugnisse einer in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Stockelsdorff bei Lübeck blühenden Fabrik sind.

Weitere Forschungen ergeben jetzt, daß noch andere auf Grund der bisherigen Autoritäten den schwedischen Fabriken zugeschriebene Faiencen, darunter Stücke von hervorragender Bedeutung, gleichfalls für deutsche Fabriken in Anspruch zu nehmen sind.

Schon in dem erwähnten Bericht über die hamburgische, an deutschen Faiencen besonders reiche Sammlung werden die in den Handbüchern als schwedisch beschriebenen Faiencen, welche als Marke drei Halbmonde  oder ein

M tragen und sich durch flechtartig durchbrochene Arbeit mit Vergißmeinnichtblüten auf den Kreuzungen, bei Vasen durch eine netzartige Umhüllung des Gefäßkernes auszeichnen, für eine nordwestdeutsche Fabrik reklamirt. Dabei wurde es unentschieden gelassen, ob die im Antiquitätenhandel übliche Bezeichnung dieser Stücke als „Faiencen von Minden" begründet sei, aber bereits hervorgehoben, daß die drei Halbmonde sich im Wappen der thüringischen und mecklenburgischen Familien von Hanstein finden und daß dieses Wappen auch auf einzelnen Faiencen, welche als Marke die drei Halbmonde tragen, in der Dekoration selbst vorkomme.

Auf die Bestimmung des Hansteinschen Wappens hatte mich zunächst eine Notiz bei Jacquemart gebracht, welche Jännicke in seiner kritiklosen, nur für „Markenfexe" berechneten Verarbeitung dieses Schriftstellers folgendermaßen wiedergiebt: „Jacquemart schreibt Marieberg auch die auf Faiencen mit Netzornamenten und farbigen Bouquets vorkommende Marke

zu und erwähnt sodann einer Suppenterrine mit von drei plastischen Rosen gekröntem Deckel, welche in vier Rococomedaillons ein drei schwarze Halbmonde in Silber führendes Wappen zeigt, während im Inneren und auf der Unterseite abermals vorstehende, diesem Wappen entsprechende Marke erscheint. Möglicherweise könnte das Wappen das Ehrenreichs (des Direktors der Marieberger Fabrik) sein."

Letzteres ist eine völlig in der Luft schwebende Vermutung. Das Wappen ist vielmehr das Hansteinsche, und Mitgliedern letzterer Familie gehörte die zu Münden in Hannover belegene Faience-Fabrik, welcher die erwähnten, durchaus eigenartigen Faiencen entstammen.

Einem aufmerksamen Besucher des Hamburgischen Museums, Herrn Dr. Fokke aus Bremen, verdanke ich einen Nachweis, welcher meine früheren Vermutungen zur Gewißheit erhebt. Die mir von dem Genannten mitgeteilte im Jahre 1809 erschienene sechste Ausgabe der von dem Göttinger Professor Johann Beckmann verfaßten „Anleitung zur Technologie

oder zur Kenntnis der Handwerke, Fabriken und Manufakturen" enthält eine in älteren Ausgaben dieses Buches nicht vorhandene Notiz über eine in der Nachbarschaft Göttingens zu Münden belegene „Fayancerie von vorzüglicher Güte."

Beckmann berichtet:

„Im Jahre 1732 fing der Mündener Landdrost Carl Friedr. von Hanstein an, auf dem bei Münden belegenen Steinberge und Hünerfelde auf Steinkohlen, Braunkohlen und Eisen zu bauen.*) Dieser Bau ging aber im siebenjährigen Kriege ganz ein, so wie auch die dabei angelegte Alaunsiederei, Ziegelei, Töpfer- und Pfeifenfabriken. Eine Fabrik zur Verfertigung der Schmelztiegel ward in einem nächtlichen Überfall von den Schmelztiegelmachern zu Großalmerode gänzlich zerstört, denn figulus figulum odit. Nur die Fayancerie hat sich erhalten. Diese ward im Jahre 1746 auf dem Steinberge und Hünerfelde angelegt, aber im Jahre 1757 in den Garten nahe bei der Stadt und der Werra verlegt, und als sie 1762 abbrannte, gleich wieder neben dem Garten, wo sie jetzt noch ist, aufgebaut. Als der Stifter 1775 starb, ward sie von dessen einzigem Sohne, dem nun verstorbenen Oberhauptmann Joh. Carl Friedr. von Hanstein verbessert und erweitert, welcher auch seit 1793 eine Nachahmung des sogenannten englischen Steinguts in einem besonderen Gebäude und Ofen verfertigen läßt, so wohl bemaltes als unbemaltes. Im Jahre 1788 beschäftigte diese Fayancerie 38 Arbeiter, oder ernährte, Weiber und Kinder mitgerechnet, 128 Menschen. Sie verbrauchte damals jährlich an inländischen Produkten: 200 Fuder Erde, welche bei Ellerrode an der Werra gegraben wird, 30 Fuder Leim, 18 Fuder Thon zu den Kokern, 6 Malter Gips zu den Formen, 50 Fuder Sand, 70 Zentner Blei, 2 Zentner Pottasche, 10 Malter Salz, 180 Klafter Holz, 300 Dielen zu Kisten, ferner an ausländischen Waaren: 60 Pfund Farbe, $^3/_5$ Zentner Schmalte, 30 Zentner Soda, ebenso viel Zinn u. s. w., der jährliche Absatz war damals ungefähr 8000 Thaler an Wert. Niederlagen außer Lande sind zu Bremen, Kassel, Duderstadt, Frizlar, Goslar, Mühlhausen, Nordhausen u. s. w. Die Glasurmühle an der Weser in der Stadt, wofür dem Amte jährlich 20 Thaler Pacht bezahlt wird, ist im Jahre 1796 neu erbauet worden. Verschiedene andere Verbesserungen und Erweiterungen werden nach dem Frieden unternommen werden."

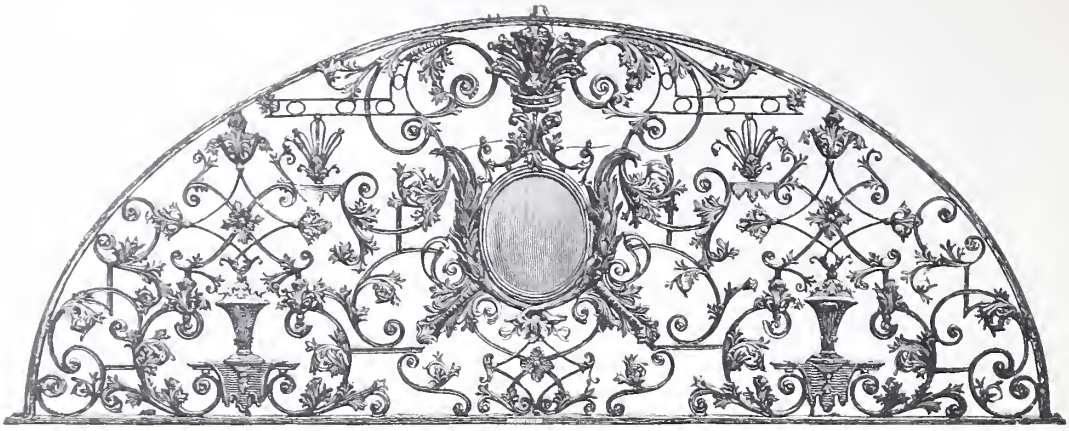
Diese Nachrichten, welche Beckmann dem Drosten Ernst Carl Friedr. Herm. von Hanstein verdankte, gestatten im Verein mit den erwähnten Marken, eine ganze Reihe eigenartiger Faiencen als Mündener zu benennen. Dieselben zeichnen sich durch die häufige Anwendung netzartiger Durchbrechungen aus, letztere finden sich nicht an den Rändern der Teller und Schüsseln, sondern umgeben, leicht und frei gearbeitet, nur am Fuß und am Hals ansetzend, den glatten Körper der Vasen, bisweilen unterbrochen von bemalten Kartouchen in Rocaille-Einfassung.

In diesen schwierigen Netzarbeiten scheint keine Faiencefabrik es der Mündener gleich gethan zu haben. Was die Farben betrifft, so lassen die Mündener Faiencen eine kräftige Anwendung des Blau, der wichtigsten und schönsten unter allen Faiencefarben vermissen, sie erzielen aber eine gefällige Wirkung durch Zusammenstellung des Mangan-Violett mit einem matten Grün, denen bisweilen, aber untergeordnet, Gelb und Blau hinzutreten. Besonders diese Farben sind so auffallende, daß man die Mündener Faiencen mit Leichtigkeit, auch ohne nach den Marken zu sehen, unter zahlreichen gleichzeitigen Erzeugnissen herausfindet.

Von Interesse wäre es zu erfahren, ob sich in deutschem Besitz noch Stücke von jenem bei Jacquemart erwähnten Service mit dem Wappen der Hanstein finden; sie dürften den Höhepunkt der Leistungen dieser bemerkenswerten Fabrik bezeichnen.

Justus Brinckmann.

*) Eine ausführliche Beschreibung und Abbildung dieses Kohlenwerkes findet man in Hollmanni commentationum sylloge altera. Gottingae 1784.



Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen. Anfang des 18. Jahrh.

Bücherschau.

VII.

Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883. Auswahl und Text von Karl Lacher, Bildhauer und k. k. Professor an der Staatsgewerbeschule in Graz. Photographisch aufgenommen von L. Bude. Graz, Fr. Goll. 1884. Fol.

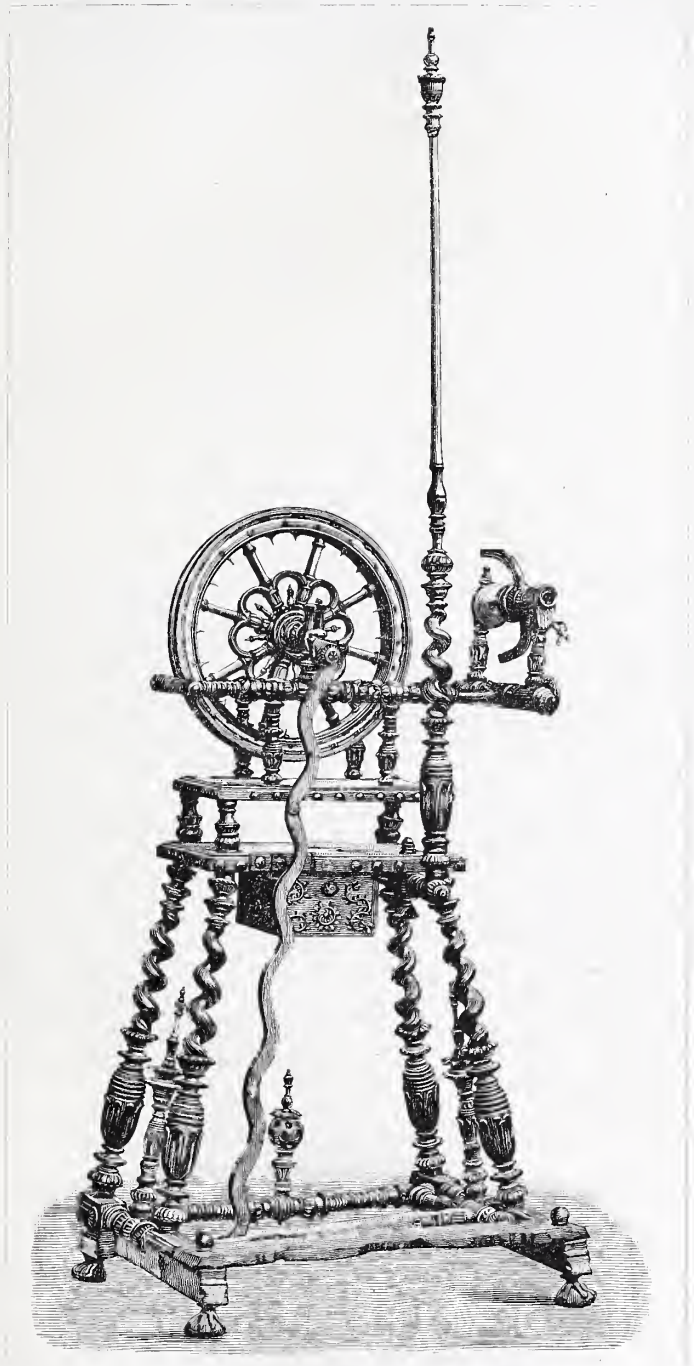
Das Werk, welches vor nicht langer Zeit mit der letzten Lieferung abgeschlossen worden ist, will die Erinnerung an den kunstgewerblichen Besitz der Steiermark festhalten, der nach kurzer Vereinigung bei festlichem Anlaß wieder über das Land verstreut worden ist. Ein unternehmender Freund seiner zeitigen Heimat und ihrer Künste hat mit sicherem Blicke die Auswahl getroffen. Er darf dafür mit gleich gutem Grunde auf den Dank des Historikers rechnen, welchem er Material zur Kultur- und Kunstgeschichte des Landes zuführt, wie des Industriellen, für den sich eine ansehnliche Reihe guter Vorbilder ergiebt. Dem Praktiker freilich möchte die Zerlegung der Publikation in kleinere Gruppen noch mehr willkommen sein: wenn der Schmied die vorzüglichen Eisenarbeiten, der Metallfabrikant die Pokale und Kandelaber, der Tischler seine Möbel für die Werkstatt gesondert erwerben könnte, so würde unseres Erachtens dem Verleger dieser Einzelvertrieb das wenige leicht ersetzen, was etwa an Gesamtabsatz verloren ginge. Der Buchhändler selbst weiß am besten, wie selten derartige Sammelwerke über den Kreis der Bibliotheken hinausgreifen.

Die Kunst der Steiermark ist in jüngster Zeit litterarisch nicht zu kurz gekommen. Die „Renaissance in Österreich“ setzte mit Glück mit dieser reichen Provinz ein; bei der Besprechung betonten wir vor kurzem an dieser Stelle den Charakter der dortigen Kunstreste. Hielten sich jene Aufnahmen vorwiegend an das Monumentale, so bietet das vorliegende Werk als schätzbare Ergänzung die bewegliche Habe. Begreiflich, daß sie sich weniger auf den Kunstfleiß des Landes beschränkt; auch was die Kirchen und die alten Adelshäuser beigesteuert haben, schreibt sich aus allen süddeutschen Landen und zum Teil von jenseit der Alpen her.

Einige gute Bekannte haben auch vor dem scharfblickenden Objektive des Photographen standgehalten: der Becher des Landschadenbundes mit großen Details, der schöne Pokal der Schärfenberg, die prachtvollen Reliquienschreine des Grazer Domes. Daneben aber wertvolle, neu entdeckte Schätze. Unter den Arbeiten der Tischlerei ein vornehmes Portal mit Intarsien, aus dem Besitze des Herausgebers; ein großer spätgotischer Schrank mit zierlichem Maßwerk in den Füllungen und eingelegten Steinen an dem Gerüst, ein Typus, den wir an verschiedenen Beispielen nachzuweisen, allein noch nicht mit Sicherheit örtlich zu fixiren wissen; gewiß ist nur, daß wir ihn den deutschen Alpenländern, nicht, wie der Text glaubt, Oberitalien verdanken. Das

nebenstehende Spinnrad, ein Muster zierlichster Dreharbeit, ist nach der Photographie in Holz geschnitten. Unter dem Schmiedewerk, dem Stolz

einstrebig wachsenden Ranken der Renaissance, aber ein um so anmutigeres Spiel von Kurven und Geraden, Massen und Linien, Stäben und



Spinnrad aus dem Jahre 1690.

des steirischen Gewerbes, sticht ein Oberlichtgitter in sauberstem Barockstil aus dem Joanneum zu Graz hervor: nicht mehr die organischen,

Blättern. Wie ergiebig auch für die freiere Anordnung die Schmiedetechnik bleibt, verfolge man an dem Thürklopfer, den wir unten abbilden;

dem kräftigen Gerüst giebt das sich ablösende Blattwerk Reiz und Leben. Von den anderen Künsten verdient vor allem die Stickerei einiger Decken der Renaissance volle Bewunderung. Daß sich unter den üblichen Zinntellern, Waffen, Schränkchen auch Beispiele von mehr lokalem Interesse finden, ist erklärlich. Ob der Herausgeber den Resten des Rococo, zumal dem einfachen Gebrauchsmöbel, dessen wir dringend bedürfen, ganz gerecht geworden ist?

Vor allem aber erblicken wir in der Publikation wie seiner Zeit in der Ausstellung selbst ein willkommenes Zeichen für den Patriotismus und den thatkräftigen Kunstsinn der leitenden Männer. Gleichzeitig liegen uns aus der Nachbarstadt Steyr die ersten Lieferungen einer ähnlichen Veröffentlichung über die dortige vorjährige Ausstellung vor*), auf welche wir zurückkommen werden. An beiden Orten hat sich das Interesse auf die deutsche Vergangenheit gerichtet; man hat erkannt, mit wie viel tausend Fäden das Kunsthandwerk auch der östlichen Lande an die derzeitigen Sammelpunkte deutscher Bildung geknüpft war. Auch dieser nationalen Einsicht würde es zu gute kommen, wenn sich aus den vorübergehenden Ausstellungen bleibende Sammlungen niederschlügen. Jede That im Süden wird Nachhall auch im Norden finden: wir möchten mit leichter Änderung an die eiserne Mahnung jenes Waffenschmiedes der deutschen Sage denken: Landmark werde hart! P. J.

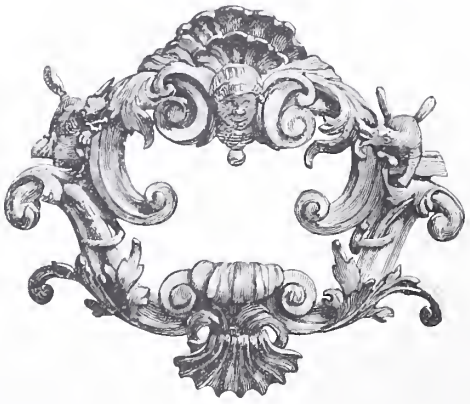
*) Kunstgewerbliche Gegenstände der kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884. Im Auftrage des Komité's herausgegeben von L. Weber. Steyr 1885.

Spanische Majolikafliesen.

[Zu den Kopfleisten.]

R.— Die Kopfleisten in diesem Hefte sind nach Einfassungsborten gezeichnet, welche größere Flächen spanischer Majolikafliesen umrahmen. Die Originale befinden sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin und sind in Spanien während der Jahre 1881/82 mit Majolikageräten aller Art erworben. Die Fabrikation emaillirter Thonwaren in Spanien hat man sich weit ausgedehnter vorzustellen, als dies gemeinhin geschieht. Namentlich ist die Herstellung von Fliesen eine sehr umfassende gewesen, wie die noch zahlreich erhaltenen Reste beweisen. Wie vieles andere verdankt Spanien auch seine Keramik der arabischen Kultur: die Araber brachten Gebrauch und Fabrikation der Fliesen mit nach der Halbinsel und ließen beides nach der Vertreibung zurück.

Von spanischen Majolikafliesen der späteren Zeit giebt es zwei Arten: einfach *gemalte*, wie sie auch in Italien und Frankreich im 16. Jahrhundert vorkommen, und *gepreßte*; die anscheinend Spanien eigentümlich sind. Bei letzteren ist das Muster derart aufgepreßt, daß die Konturen als feine schmale Stege in flachem Relief erscheinen. Sie bilden, analog den aufgelöteten Drähten beim Zellenschmelz, Zellen, zur Aufnahme der farbigen Glasuren, deren Zusammenfließen sie hindern. Beim Gebrauch nutzen sich diese Stege oft ab, und dann erscheinen die einzelnen Farben durch rotbraune Streifen — die Farbe des Thones — getrennt. Die Farbenskala ist keine umfangreiche: weiß, schwarz, blau, grün und gelbbraun, doch sind durch geschickte Verwendung der Farben reiche Wirkungen erzielt. Die frühen Muster sind maurisch oder zeigen maurischen Einfluß, die späteren bieten durchaus die Formen der Renaissance, so daß man sie für italienischer Herkunft halten könnte. Die Verwendbarkeit der Motive in der modernen Kunst, namentlich für Weberei und Stickerei, leuchtet ohne weiteres ein. Wir werden auch in den Kopfleisten der folgenden Hefte solche Fliesen bringen.



Thürklopfer aus Schmiedeeisen, 17. Jahrh.

Sifridus, ein deutscher Goldschmied des 13. Jahrhunderts.

Von Alexander Schnütgen.

Mit Abbildung.

Herr Dr. Eliel Aspelin, Dozent der Universität in Helsingfors, veröffentlicht eine kurze Abhandlung in finnischer Sprache über einen zu Borga in Finnland befindlichen Meßkelch. Der nur ein und eine halbe Seite umfassende in französischer Sprache geschriebene Epilog, den der Verfasser beifügt, ermöglicht das Verständnis seiner hauptsächlichsten Angaben und Anschauungen in Bezug auf diesen Kelch, und die photolithographische Abbildung des Ganzen, sowie die lithographische Darstellung sämtlicher figürlichen Details machen eine Beurteilung desselben möglich. Diese wird freilich durch den Mangel des Originals und durch die Unvollkommenheit der Abbildungen sehr erschwert, soll aber trotzdem versucht werden, da es sich um ein technisch, wie künstlerisch sehr hervorragendes liturgisches Gefäß des 13. Jahrhunderts handelt, dessen inschriftlich bezeugter Verfertiger „Sifridus" ohne Zweifel ein Deutscher war.

Den Angaben des Verfassers gemäß ist der Kelch aus Silber und ganz vergoldet, seine Höhe beträgt 0,228, der Durchmesser der Cuppa circa 0,180, des Fußes 0,197 m. Er gehörte ehedem zum Schatze der Kathedrale von Viborg, von wo er, durch Krieg gefährdet, im Jahre 1709 nach Borga in Finnland geflüchtet wurde, um dort zu bleiben. Der Verfasser hält es für wahrscheinlich, daß er der Kathedrale von Viborg nicht ursprünglich angehört habe, sondern ihr später durch einen finnischen Krieger geschenkt worden sei, der sich vielleicht während des dreißigjährigen Krieges auf einem damals nicht mehr ungewöhnlichen Wege in dessen Besitz gesetzt habe. Wenn er zuletzt der Hoffnung Ausdruck giebt, daß es einem deutschen Forscher gelingen werde, seine eigentliche Heimat zu bestimmen, so scheint auch er dessen Ursprung in Deutschland anzunehmen.

Versuchen wir nun den Kelch technisch, ikonographisch, stilistisch zu analysiren und in Bezug auf sein Alter und seine Fabrikationsstätte Vermutungen anzuschließen.

Der trichterartige Fuß, der Nodus in Form einer abgeplatteten Kugel, die halbkugelförmige Cuppa sind mit dem Hammer hergestellt, und an den beiden ersten nur die Stellen, welche die Reliefs aufnehmen sollten, markirt, indem sie durch eine Hohlkehle herausgehoben wurden. Das auf diese Weise nun in seinen Umrissen gebildete schmucklose Gefäß, welches schon in dieser allgemeinen Form die spätromanische Epoche deutlich genug verriet, sollte nun den reichsten, mannigfaltigsten Dekor in den verschiedenen Techniken des Treibens, Stanzens, Aussägens, Auflötens, Verschneidens, Gravirens, Filigranirens, selbst des Emaillirens aufnehmen. Eine andere Technik sollte sich am Fuß, eine andere am Nodus, wiederum eine andere an der Cuppa entfalten.

Der Fuß, der mit einer flachen, durch eine Majuskelinschrift verzierten Kehle beginnt, ist an den von den vier birnförmigen Medaillons freigelassenen, mithin etwas tiefer gelegenen Stellen mit gut stilisirtem ganz spätromanischem Blattwerk bedeckt. Es besteht in ausgesägten, scharf gezackten, langgezogenen Blättern, die flach aufgelötet wurden, um dann erst durch Verschneidung gegliedert zu werden. Die scharfe Art, wie diese sich auf der Photographie von dem Grunde abheben, läßt an dieser etwas außergewöhnlichen Weise der Behandlung keinen Zweifel.

Ebenso zweifellos ergiebt sich durch sorgfältige Betrachtung, daß der quadratisch und in Vierpäßchen gemusterte Fond der Medaillons durch ziemlich tiefe Gravirung hergestellt, die Reliefsiguren aber aus dünnen Platten herausgetrieben, ausgeschnitten, sodann aufgelötet worden sind. An zahlreichen Stellen, namentlich an den Nimben, reichen dieselben über die Umrahmung hinreichend hinaus, um auch hierüber vollständige Gewißheit zu geben.

Der ausgezackte Reifen, den der Übergang zum Manubrium bildet, findet sich an manchen Kelchen dieser Zeit, z. B. an dem sogen. Willibrorduskelche in Emmerich.

Der Nodus ist in den Zwickeln, die von acht Pasten gebildet werden, dem Anschein nach ähnlich behandelt, wie der Fuß. Die abwechselnd rauten- und kreisförmig gestalteten Pasten sind durch Vermittelung einer von einem Perlstabe umzogenen Hohlkehle herausgehoben, die rautenförmigen mit einem dem blau emaillirten Grunde ausgesparten gravirten Blatte verziert, die runden nochmals von einem Perlstabe umgebenen mit einem von einer Zahnfassung umschlossenen Filigranornament bedeckt. Dieses ist aus gestanzten Blättchen und Träubchen gebildet, die an Rankenfäden und mit dem Grunde verlötet sind.

Wie bei den meisten Kelchen des 12. und 13. Jahrhunderts verbindet nur ein ganz schmaler (hier nach oben außergewöhnlich stark sich erweiternder) Cylinder den Nodus mit der halbkreisförmigem Cuppa, die abweichend von dem Fuße, aus der inneren flachen Schale und der übergeschobenen äußeren Hülse besteht. Der Bauch der letzteren ist ganz mit getriebenen Blattornamenten und Reliefs bedeckt. Den Rand bildet ein Filigranfries. Genau wie die runden Pasten des Nodus behandelt, besteht er aus einer sich rings herumziehenden schönen Rankenarabeske, in deren vielgestaltiger Zier an Blatt und Frucht wir den vollständigen Mangel jeden Steinschmuckes kaum empfinden würden, wenn er dieser Zeit und Technik in der anmutigen Form organisch eingestreuter leuchtender Farbenpunkte nicht so geläufig gewesen wäre. Ein in diesem Friese angebrachter, ungefähr halbkreisförmiger, von einem Perlstabe eingefaßter Ausschnitt, der die glatte Unterlage der inneren Schale bloßlegt, bezeichnet die Labialstelle zum Sumiren ihres Inhaltes. Ein solcher war natürlich an allen Meßkelchen nötig, die bis zum Rande mit aufgelegten Ornamenten umgeben waren, und findet sich noch an verschiedenen anderen Kelchen des 12. und 13. Jahrhunderts. Die an den Fries mit einem Perlstabe anstoßende Hülse ist eine sehr hervorragende Hammer- resp. Punzenarbeit. Vier, je von einem mit Inschriften versehenen schräg verlaufenden Rande umgebene runde Medaillons bestimmen ihre Einteilung. Die Zwickel sind mit kräftigen Rankenstengeln, die in Blüten abzweigen und auslaufen, vortrefflich ausgefüllt. Alles macht den Eindruck auf Treibtechnik zu beruhen, ausgenommen vereinzelte Blüten, die aufgelötet sein müssen, weil sie in die Ranken übergreifen. In den Medaillons sind die Gründe, wie am Fuße des Kelches, mit dem Grabstichel quadratisch gemustert; die Reliefsiguren ebenfalls aufgelötet. Die leichte und geschickte Art, wie namentlich hier die figuralen sowohl als die rein ornamentalen Partien behandelt sind, verraten einen höchst gewandten Goldschmied, der über die der romanischen Periode besonders geläufige Treibtechnik mit einer Fertigkeit verfügte, wie sie den ausklingenden Kunstepochen vornehmlich eigen zu sein pflegt.

Auch in ikonographischer Beziehung bietet unser Kelch ein besonderes Interesse. Die birnartigen Medaillons des Fußes, die sich dieser für größere Darstellungen minder geeigneten Stelle sehr gefällig eingliedern, behandeln die Verkündigung des Heilands, seine Geburt, Kreuzigung und Auferstehung, also die vier wichtigsten Momente aus dem Leben des Erlösers.

Der Verkündigungsengel begrüßt schreitend mit tief herabhängenden Flügeln, ein Lilienszepter in der durch den überfallenden Gewandzipfel zum Teil verdeckten Linken, die Rechte zeigend erhoben, die heil. Jungfrau; diese empfängt ihn stehend mit ausgebreiteten Händen, von denen die rechte fast einen abwehrenden Eindruck macht. Ihre Figur verdeckt teilweise ein nur halb so großes Thor mit romanischen Beschlägen.

Auf der Geburtsdarstellung umfaßt Maria liegend ihr kreuzweise umwickeltes Kind, dessen Krippe auf zwei übereinandergeordneten Arkadenstellungen ruht. Der zur Rechten sitzende hl. Joseph stützt seine Linke auf einen Stab in der Tauform.

Die Kreuzigungsscene, die der Künstler am besten behandelt hat, vielleicht weil sie ihm am geläufigsten war, wenigstens die besten Vorbilder bot, stellt Christus gestorben dar mit dem Kreuznimbus, ohne Dornenkrone, selbst ohne Nägelmale, mit stark gebeugten Armen

und bereits übereinandergelegten Füßen, für die sich vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts kaum ein Beispiel finden dürfte. Der Leib ist edel geformt, das Lendentuch breit angelegt und vorzüglich drapirt. Maria erhebt kummervoll die Rechte, die Johannes (dem der Nimbus wohl nur deswegen fehlt, weil er mit dem Kreuzbalken, resp. Arme des Heilandes in Konflikt gekommen wäre) auf die Brust legt, während seine Linke schlaff herabhängt.

Das Auferstehungsbild zeigt den Engel mit dem einfachen Szepter in der Linken auf einer Marmortafel sitzend. Zwischen ihm und den drei Frauen, von denen die erste ein Weihrauchfaß an drei langen Seilen hält, schwebt ein Tuch in der Luft. Von den drei unten schlafenden Wächtern hält einer eine Harpune in der Hand.

Von den Darstellungen an der Cuppa steht in innerem Zusammenhange mit denen am Fuße, beziehungsweise mit dessen Kreuzigungsscene, nur das deswegen auch über ihr angebrachte äußerst dramatisch behandelte Opfer Isaaks, bekanntlich ein Vorbild des Kreuzopfers. Die durch ihre fliegenden Gewandzipfel und Barthaare, durch ihre gespreizten Beine und nach rechts wie links weit ausgestreckten Hände stark markirte, den Kreis in der Höhe wie Breite ausspannende, mit einem Nimbus versehene Gestalt Abrahams greift dem auf einem brennenden Holzstoße mit gebundenen Händen kauernden Sohne in das wild aufgelöste Haar, während ein des Nimbus entbehrender Engel das mit der Rechten gezückte breite Schwert energisch festhält. Für den Widder, dessen Hörner blattartig stilisirt sind, bleibt nur noch ein knapper Raum zu Füßen des schwebenden Engels. Die ganze Scene umgiebt der Hexameter:

„Ense probat senior quantus domini
sit amator."

An sie reiht sich nach links die Darstellung der Überzeugung des Apostels Thomas von der Thatsache der Auferstehung des Herrn. Dieser legt jenem, während die Linke ein Buch vor der Brust hält, die Rechte aufs Haupt, während der überwundene, halb knieende Apostel zwei Finger in die Seitenwunde legt, die um so stärker betont erscheint, als die andern Wundmale vollständig fehlen. Ein Schriftband zwischen beiden enthält die Worte: „Dominus meus" (Joh. XX, 28). Die ringsum laufende Inschrift lautet:

„Ultra non dubitat Thomas dum vulnera
palpat."

Die folgende, den Grund fast ausfüllende, wiederum sehr lebendige Gruppe läßt den schon durch seine Tonsur sofort kenntlichen Petrus, der mit einem andern Apostel das auf Hügelwellen schaukelnde Schiff teilt, aus diesem heraustreten, um über die Wogen zu Christus zu gelangen. Diesen redet er mit dem Spruchband in der Linken an: „Domine salvum me fac" (Matth. XIV, 30), worauf Christus die Rechte wie zum Halte ausstreckend durch das Schriftband in der Linken antwortet:

„Modicae fidei, quare dubitasti"

(Matth. XIV, 31). Die Glosse dazu bildet wiederum der umrahmende Vers:

„Hic Petrus arguitur fideique petra stabilitur."

Während bei diesen drei Darstellungen der von den Figuren fast ganz in Anspruch genommene Grund keine Musterung aufweist, sondern nur vereinzelt ein getriebenes Blatt oder eine Ranke resp. einen Baum, ist dieser auf der vierten gerade so verziert, wie an den Reliefs des Fußes, und die beiden Standfiguren heben sich scharf von ihm ab. Es sind zwei mit Mütze, langem Unter- und Obergewande, Schuhen bekleidete Heilige, die in der Hand je einen langen, sie als Märtyrer kennzeichnenden Palmenzweig tragen. Da es aber an jedem anderen Attribute fehlt und auch die Umschrift:

„Hii sunt invicti palmamque gerunt benedicti"

zu ihrer Bestimmung keinen weitern Beitrag liefert, so muß leider auf jene verzichtet werden. Dies ist um so mehr zu bedauern, als der Name dieser beiden Heiligen, denen der Kelch gewidmet ist, vielleicht der Patrone der Kirche, für die er bestimmt war, leicht nähere Anhaltspunkte zur Feststellung seines Ursprungs, resp. Stiftungsortes hätte liefern können. Übrigens ergänzen sie die drei andern Reliefs der Cuppa zur sinnbildlichen Illustration der Glaubenskraft, an deren Hauptrepräsentanten Abraham, Petrus, Thomas sie sich anschließen, als Blutzeugen.

Ein gläubiges, sündenfreies Herz fordert auch die Inschrift um den Fuß:

„O, quam mors fortis, quae mors erat in
cruce mortis.
Cor gere devotum, cor ab omni crimine
lotum,
Et sic antidotum morti vitae bibe potum.
Virgo salutata Christum parit inviolata."

welche die Darstellungen an demselben zusammenfaßt und in dem Kelche den Trunk des Lebens bietet entgegen dem Tode, wie zur Bekräftigung den kabbalistischen Gottesnamen Agla beifügend, eine rabbinische Abbreviatur, die sich nach Otte, Kunst-Archäologie 5. Aufl. Bd. I. S. 400 u. 410, nicht selten an kirchlichen Geräten des Mittelalters findet. Daran schließt sich die in denselben Majuskeln eingegrabene ursprüngliche Notiz: „Sifridus me fecit". Da dieser Künstler Sifridus, der im Unterschiede von seinen meisten Zeit- und Zunftgenossen sich wenigstens genannt hat, alle weiteren um so wünschenswertern Angaben namentlich über Zeit und Heimat vorenthält, so werden wir sein Werk darum befragen müssen, welches uns in der einen Beziehung leicht genügende Auskunft geben wird, vielleicht weniger in der andern.

Auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts weisen sofort und übereinstimmend alle in die Augen fallenden Erscheinungen am Kelche mit großer Bestimmtheit hin, seine Form, namentlich der Charakter des Blattwerkes, der Figuren, der Majuskellettern. Wie weit wir aber seine Entstehung bis zur Mitte desselben vorzurücken haben, wird von sorgfältiger Betrachtung abhängen. Der Verfasser seiner Beschreibung spricht die Vermutung aus, daß die Eingangszeile der Fußumschrift eine Datirung enthalte, da in den beiden Worten c(ru)c(e) m(ortis) die beiden c und das m eigenartig behandelt seien, daher 200 und 3 bedeuten könnten und somit 1203 das Jahr der Entstehung sein möchte. Indessen, abgesehen von der jedenfalls höchst sonderbaren Art der Jahresbezeichnung, ist selbst die Form des m gar nicht so ungewöhnlich, auch dieser frühe Ursprung mit verschiedenen Eigenschaften des Kelches nicht vereinbar.

Das Filigrangewebe des Frieses ist von einer derartigen Vollendung und solcher Feinheit in der Behandlung, daß es bis an die äußerste Grenze der romanischen Periode vorgeschoben werden muß, zumal seine kleinen Weinlaubblättchen, die sämtlich ausgebreitet erscheinen, schon gotisirende Neigungen verraten, namentlich in ihren spitzen Endigungen. Diesen Neigungen unterliegen fast noch mehr die getriebenen Blätter der Cuppa, bei denen, insoweit sie in der Silhouette genommen sind, noch romanisirende Tendenzen vorwiegen, insoweit sie aber flach erscheinen, besonders in der Dreiteilung der Lappen, der neue Stil sich ankündigt. Auch die dicken Ranken mit ihren unregelmäßigen Windungen verraten ihn, noch mehr aber die außerordentlich freie und flott, fast ausgelassen behandelten Figuren, die kaum noch eine Spur von byzantinischen Tendenzen tragen, deswegen über die Kreuzreliquiartafeln in St. Mathias zu Trier und zu Mettlach noch hinauslaufen. Da diese das erst 1204 durch Heinrich von Uelmen in Konstantinopel erbeutete, zunächst dem Kloster Stuben geschenkte, dann nach Trier gelangte (jetzt bekanntlich in Limburg befindliche) Kreuzreliquiar voraussetzen, so werden sie kaum vor dem dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts datirt werden dürfen. Sie bezeichnen aber eine minder zur Freiheit vorgeschrittene Richtung, zumal in ihren getriebenen Figuren, die ja schon der schwierigeren Technik wegen hinter den gezeichneten in der Entwickelung etwas zurückbleiben müssen, so daß wir für unsere Reliefs vielmehr die Entstehungszeit der Wandmalereien in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln in Anspruch nehmen müssen, die erst nach der im Jahre 1227 erfolgten Vollendung der Kirche und wohl auch nicht unmittelbar nach ihr ausgeführt worden sind. Mit diesen haben sie die breite Anlage, die gute, stellenweise stark markirte Körperbehandlung, die vornehme Haltung, das volle langgezogene Gefält, die kühne Drapirung gemein, die sie fast noch überbieten. Im Gesichtsausdrucke stehen sie ihnen an Noblesse nach, nicht aber an Großartigkeit und Ernst. Dasselbe Jahrzehnt wird den einen wie den anderen das Dasein gegeben haben, mag es nun das vierte oder gar das fünfte des 13. Jahrhunderts sein.

In der Untersuchung über die Ursprungszeit unseres Kelches spielten schon einige Andeutungen über seine mutmaßliche Heimat hinein. Diese wird vor allem zu bestimmen sein aus seinem ornamentalen Schmuck, namentlich aus seinem Blattwerk und aus seinem ihn noch mehr charakterisirenden Filigranfries. Er erinnert sofort an die Einfassungsborten der oben bereits erwähnten Kreuztafel von St. Mathias in Trier, deren noch größerer, in eingestreutem Steinschmuck bestehender Reichtum hier nicht angebracht war, sowie an die Arbeiten des Bruders Hugo, der um 1220 in der Abtei Dignies lebte, aus der sie im Anfange dieses Jahrhunderts in das Kloster der Soeurs-de-Notre-Dame in Namur gelangten. Da er aber unter Vernachlässigung alle übrigen Emailtechnik nur das Niello, dieses aber mit solcher Liebhaberei und

Fertigkeit pflegte, daß es an seinen Gebilden niemals fehlt, so werden wir ihn und seine Schule um so weniger in Anspruch nehmen dürfen, als seine getriebenen Figuren, z. B. auf dem Deckel des Evangeliars in Namur, einen ganz anderen Charakter haben, als die unseres Reliefs. Wenn es sich um diese allein handelte, so würden wir seine eigentliche Wiege wohl in Köln suchen dürfen, aber hier fehlte vollständig jene eigentümliche Filigrantechnik, die sich ja von dem hier um diese Zeit blühenden brillanten Schneckenfiligran sehr wesentlich unterscheidet.

Das eine aber wie das andere finden wir in Trier, welches seit den Tagen des überaus kunstsinnigen Bischofs Egbert 977—993 in seinen Klöstern eine hochentwickelte Goldschmiede- und Emailkunst pflegte. Dort konnte im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts die bereits erwähnte Kreuzreliquiartafel entstehen, die aus'm Weerth in seinen „Kunstdenkmälern des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden" auf S. 99 und 100 des III. Bandes beschreibt und auf Tafel LXII abbildet, sowie das dort ebenfalls beschriebene und abgebildete Triptychon von Mettlach, welches jenem sehr verwandt, aber nicht so reich ist. Die erstere genügt vollständig, in der so bezeichnenden sonst nirgendwo wiederkehrenden Filigrantechnik ihrer vorwiegend erhaben ausgeführten Vorderteile, nicht minder in der eigentümlichen Ranken- und Blattdesinirung der ausschließlich gravirten Rückseite so viele Analogien mit unserem Kelche zu bieten, daß die Vermutung, auch er sei dort

Kelch in der Kathedrale zu Borga. Arbeit des Sifridus, um 1240.

entstanden, wenn auch, wie oben bereits angedeutet, etwas später und von anderer Hand, nicht mehr gewagt erscheinen dürfte. Hier wie dort erscheinen die kleinen aufgelöteten Blüten und die gestanzten Träubchen. Hier wie dort die fein gewundenen Rankenarabesken, und wenn dort auch im allgemeinen der Steinschmuck vorherrscht, so fehlt es doch auch nicht an Partien, die ihn vollständig entbehren. Zu diesen gehören gerade jene Arabesken, die auch an Breite denen unseres Kelches gleichkommen, und deren in etwas strengere Form durch das von uns angenommene etwas höhere Alter hinreichend motivirt ist.

Noch frappanter ist die Ähnlichkeit zwischen dem gravirten Rankenwerk der Rückseite und dem getriebenen unserer Cuppa, zumal bei der Verschiedenheit der Technik. Hier wie dort das breite Geäst und das dasselbe, namentlich an seinen Abzweigungen, bedeckende ausgebreitete Blatt, hier wie dort die dreilappigen, wenn auch noch nicht so scharf auslaufenden Blätter. Selbst die gravirten, nirgendwo zu Gruppen sich vereinigenden Figuren der Rückseite, obwohl einzelne derselben, namentlich die herkömmlichen, noch mehr den strenger umgrenzten älteren Typus tragen, bieten in ihrer breiten, freieren Behandlung, in ihren durchschimmernden Körperformen, in ihrem reichen vollen Gefält ganz unverkennbare Übereinstimmung mit unseren Reliefs. Wenn der letzteren Bewegung noch lebhafter, deren Gesichtsausdruck noch naturalistischer ist, so erklärt sich das nicht bloß aus der feenischen Behandlung, sondern auch aus der späteren Zeit und größeren Reife des Künstlers. Als Charakteristikum desselben erscheint namentlich der volle Mund, noch mehr die breite Nase, die mit ihren geschwellten Nüstern dem Antlitze einen etwas trotzigen Ausdruck giebt. Vielleicht gelingt es auch auf Grund dieser Eigentümlichkeit noch andere Arbeiten von ihm nachzuweisen.

Auch auf die Emailzier, die um diese Zeit ihren Glanzpunkt bereits überschritten hatte, hat er nicht ganz verzichten wollen, sie aber auf den Fond der rautenförmigen Pasten am Nodus beschränkt. Aus der Färbung des dort so spärlich angebrachten blauen Schmelzes würde sich vielleicht noch ein weiterer Anhaltspunkt zu gunsten der Trierer Werkstätte ergeben, deren Grubenemail sich, namentlich im Ton, sowohl von dem in Köln, als von dem an der Maas hergestellten hinreichend kenntlich unterscheidet. — Auch eine sorgfältige Vergleichung der Inschriften und des Charakters ihrer Majuskeln auf der Tafel, wie an dem Kelche, die aber auf Grund der unvollkommenen Abbildungen allein unmöglich ist, würde die Belege für unsere Hypothese vielleicht noch vermehren.

Ist sie begründet, dann ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit, daß unser Kelch anfänglich einer trierischen, wenigstens einer rheinischen Kirche angehört habe, von selbst, nicht minder leicht die von dem Verfasser der finnischen Abhandlung ausgesprochene Vermutung, daß ein finnischer Krieger ihn von dort im dreißigjährigen Kriege entführt habe.

Dem Herrn Dr. Eliel Aspelin aber gebührt das Verdienst, dieses hervorragende Erzeugnis der Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts bekannt gemacht und die so kleine Zahl der aus dieser Zeit bekannten deutschen Goldschmiede um den echt deutschen Namen „Sifridus“ vermehrt zu haben, der uns erst ungefähr ein Jahrhundert später im Jahre 1313 in der Form „Sigefried“, als Verfertiger des Soester Patroklusschreines wiederum begegnet.

Das gräflich Brühlsche Schwanenservice.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildungen.

Unter den Arbeiten der königl. Porzellan-Manufaktur zu Meißen nimmt das sogenannte Schwanenservice, im Besitz des gräflich Brühlschen Hausfideikommisses, vielleicht die erste Stelle ein. Bis vor kurzem waren nur wenige Freunde der Keramik in der Lage, aus eigener Anschauung über dies kostbare Porzellan urteilen zu können: auf dem Schloß Pförten in der Lausitz aufbewahrt, war es fast verschollen, bis zuerst die heraldische Ausstellung in Berlin eine Anzahl Stücke weiteren Kreisen zur Anschauung brachte. Seit kurzem sind dann durch das hochherzige Entgegenkommen des Herrn Grafen Brühl und die persönliche lebhafte Anteilnahme des Kultusministers Herrn v. Goßler dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin eine Anzahl von Porzellanen aus dem Service unter Wahrung des Eigentumsrechts zur dauernden Aufstellung übergeben worden. Damit erst ist dem weiteren Kreis der Kunstfreunde ermöglicht, sich ein Urteil über diese vielleicht höchste Leistung der Meißener Porzellanmanufaktur zu bilden. So viel mir bekannt ist, giebt es über das Service keine litterarischen Nachweise, hier und da findet sich wohl eine Notiz, ja es hat sich eine förmliche Sage um dasselbe gebildet. Was ich hier beizubringen vermag, verdanke ich zum größten Teil den Mitteilungen von Mitgliedern der gräflichen Familie, welche auch eine genauere Besichtigung des noch mehrere Tausend Stück umfassenden Tafelservices gütigst gestattete.

Nach einer verbreiteten Erzählung soll das Service auf Bestellung für die Kaiserin Elisabeth von Rußland angefertigt, von dieser aber als zu teuer die Annahme verweigert sein; da habe es der Minister Graf Brühl erworben und die kaiserlichen Wappen durch das seinige ersetzen lassen. Abgesehen von der inneren Unwahrscheinlichkeit dieser Erzählung kann dieselbe schon deshalb nicht wahr sein, weil einmal eingebrannte Malereien auf Porzellan, hier die Wappen, sich nicht durch andere ersetzen lassen. Die Wappen sitzen ferner an den größeren Stücken in Rococokartouchen, welche jeder Beziehung auf ein Kaiserhaus, der Kronen ꝛc. entbehren, ein dekoratives Moment, welches man sicher auch an anderen Stellen, den Griffen, Henkeln ꝛc. ausgenutzt haben würde.

Es steht im Gegenteil fest, daß das kostbare Geschirr auf direkte Bestellung des Ministers angefertigt worden ist, und zwar scheint sich der Besteller erst nach langer Wahl gerade für das Schwanenmuster entschieden zu haben. In Schloß Pförten befinden sich nämlich zwei Dutzend Teller mittlerer Größe, alle verschieden in Dekor und Form, darunter Muster, welche mir sonst nirgends vorgekommen sind; sie tragen sämtlich das Brühlsche Wappen, teils auf dem Rand, teils in der Mitte des Spiegels. Angefertigt sind diese Teller kurz vor und nach Ehren veranstalteten Gastmahles besonders rühmte. Möglicherweise ist auch in den nächsten Jahren an dem sehr umfangreichen Auftrag noch gearbeitet worden.

Den Namen verdankt das Service dem als ornamentales Motiv auf und an allen Stücken wiederkehrenden Schwan. Teller, Schüsseln, überhaupt alle flachen Geräte zeigen im Spiegel in flachem Relief ein Paar Schwäne zwischen Schilf, in dem ein Reiher verborgen sitzt; über ihnen schwebt ein zweiter Reiher herab. Dieses Relief wiederholt sich außen an allen hohen Gefäßen,

Fig. 2. Confektschale. Höhe 35 cm.

1736, dem Jahr der Erhebung des Ministers in den Grafenstand: sie zeigen nämlich teilweise das einfache Adelswappen, teilweise das neue gräfliche Wappen. Unter diesen Tellern nun findet sich auch einer mit dem Schwanenmuster, nur etwas anders dekorirt, als das Service. Wir haben es hier offenbar mit einer Reihe von Probetellern zu thun, die eigens für den Minister angefertigt wurden, damit er danach das Service bestelle. Genauere Angaben über die Zeit der Verfertigung sind nicht bekannt: 1742 muß ein Teil wenigstens schon fertig gewesen sein, da die französische Gesandtschaft, welche die Prinzessin Maria Josepha von Sachsen zur Hochzeit mit dem Dauphin von Frankreich († 1765, Vater Ludwigs XVI.) nach Paris abholte, gerade das kostbare Porzellan des Ministers Grafen Brühl gelegentlich eines ihr zu

je nach der Form verändert, gekürzt oder erweitert. Eine Anzahl Gefäße zeigen völlig plastisch die Gestalt von Schwänen, auf denen Putten reiten oder sich sonst mit ihnen zu schaffen machen; mehrere sehr große Schwäne, mit Blumen bekränzt und von Amoren gelenkt, dienen lediglich als Tafelschmuck. Die größeren Gefäße, als Terrinen mannigfacher Formen, sind fast überreich mit plastischen Ornamenten geziert: auch hier spielt der Schwan eine Hauptrolle, doch kommen hier auch Delphine, zum Teil von Meerweibchen und Frauengestalten oder Putten geritten, Muschelwerk, Schnecken und andere dem Wasser entlehnte Motive vor; auch Blumengehänge pflegen sich um die größeren Stücke zu winden. Als Deckelgriff der Terrinen, Crème- und Zuckerdosen erscheinen frei gearbeitete Figuren in Verbindung mit Sectieren oder

ganze große Figurengruppen; die Seitenhenkel werden von weiblichen Halbfiguren gebildet, die aus Muschel- und Blattwerk herauswachsen. (Vergl. Fig. 1.)

Eine Reihe kleiner Tafelaufsätze in Gestalt von Meerweibchen und Tritonen gehören zu den vollendetsten Teilen des Geschirrs (Fig. 2): völlig frei modellirt tragen sie in graziöser Haltung große Muscheln über dem Kopf, umspielt von Putten, welche große Wappenschilde halten. Ein riesiger Aufsatz für die Mitte der Tafel, aus einzelnen Teilen zusammengesetzt, zeigt gleichfalls frei modellirte Figuren: Tritonen ꝛc., dazu kommt aus Schwänen gebildetes und anderes Gerät.

Das kleinere Geschirr ist mittels Formen hergestellt: die einzelnen Teile sind gelegentlich durch Metall verbunden. Der plastische Schmuck der größeren Stücke ist zum Teil frei modellirt, und diese Arbeiten zählen zu den höchsten Leistungen der Meißener Manufaktur, ja der Porzellanfabrikation überhaupt. Namentlich die figürlichen Teile sind von einer Schönheit, welche selbst die Einzelfiguren der Manufaktur selten erreicht haben. Wohl zu berücksichtigen ist dabei der meist große Maßstab der Figuren, so daß hier technische Schwierigkeiten der verschiedensten Art zu überwinden waren. — Die Staffirung des Geschirrs ist eine sehr mäßige: die Figuren sind, wie überhaupt in der guten Zeit nur leicht an einzelnen Stellen gefärbt, von überaus delikater Wirkung. Das „Schwanenrelief“ ist stets ohne Malerei, nur der Rand der Geräte ist mit einigen Streublümchen geziert und reich vergoldet. Ein eigentümliches kaltes Rot und Schwarz sind unter den Farben besonders charakteristisch; sämtliche Stücke tragen das gräflich Brühlsche und Kolowrat-Krakowski'sche Wappen in Allianz. Jedenfalls ist dadurch, daß man das kostbare Material möglichst zur Geltung kommen ließ, es nicht unter Farben verbarg, eine sehr glückliche Gesamtwirkung erzielt.

Es ist unmöglich, hier eine Beschreibung des Services zu geben: eine Anschauung von der Schönheit des Ganzen ist überhaupt weder durch Worte noch im Bilde zu geben. Bemerkt mag noch werden, daß die alten Inventare sich erhalten haben, die uns über die Bestimmung einzelner, heute nicht mehr gebräuchlicher Geräte Aufschluß geben. So wird der kleine Becher auf drei Delphinen (in Fig. 1 links über dem großen Schwan) als „pomme de Sine-Becher“ bezeichnet, war also bestimmt eine, damals noch kostbare, Apfelsine zu tragen. Das flache viereckige Gerät auf Füßen (ebenda vorn) ist ein „Wurstkessel“, wohl für Brühwürstchen; der cylindrische Becher (in der Abbildung neben dem Löffel) ein „Weinbecher“, vermutlich für Glühwein; das hohe flache korbartige Gefäß (hinter dem kleinen Schwan, zwischen den beiden Terrinen) wird als „Weinkorb“, für Trauben, bezeichnet.

Überhaupt ist das Service außerordentlich vollständig, für ein vornehmes Haus berechnet Noch heute zählt es, wie schon bemerkt, mehrere Tausend Stücke, leider in recht traurigem Zustand. Wiederholter Transport in Kriegszeiten, — einmal war es sogar in einem See versenkt, — und langjährige Vernachlässigung haben wenige Stücke intakt gelassen. Jetzt wird dem köstlichen Schatz des gräflichen Hauses die sorgfältigste Pflege zu teil, welche ihm eine dauernde Erhaltung sichert.

Fig. 3. Wappen des Schwanenservice.

Bronzebowle mit Siemerings Fries.

Fd.— Als eine besonders ansehnliche Leistung der heutigen Berliner Bronzeindustrie hat die stattliche, ohne den Deckel auch als Jardiniere verwendbare Bowle, die wir im Holzschnitt reproduziren, nach verschiedenen Seiten hin auf Beachtung Anspruch. Den Anlaß zu ihrer Entstehung gab eine der glücklichsten Schöpfungen moderner Plastik, der im Jahre 1871 zur Berliner Siegesfeier von Rudolf Siemering in ebenso lebensvoller wie echt populärer Auffassung als Rundfries modellirte „Auszug zum Kampf", der hier in verkleinerter Nachbildung den Körper des Gefäßes umschlingt. Ausgeführt ist letzteres nach dem Entwurfe des Architekten W. Cremer von der Kunstgießerei von A. Mewes Nachfolger (Fritz Bast), einem der ältesten Berliner Etablissements, dessen Thätigkeit noch in die Beuth-Schinkel'sche Periode zurückreicht. Die sehr geschickte Modellirung des Frieses nach dem Siemering'schen Original rührt von dem Bildhauer Gomanski, die der ornamentalen Teile von dem Modelleur Prachthäuser her. Ist es schon an sich erfreulich, neben dem massenhaften Cuivre poli einem so imposanten Stück — die Bowle hat 60 Centimeter Höhe bei 62 Centimeter Durchmesser — in dem edlen Material echter Bronze zu begegnen, so beweist überdies die gesamte Arbeit

des Formers und Gießers die tüchtigste Meisterschaft. Der schwierige Rohguß ist so trefflich gelungen, daß er der Überarbeitung durch den Ciseleur nicht bedurfte und nur die glatten Flächen nachträglich abgedreht zu werden brauchten, um einen angenehmen Wechsel zwischen ihrem Glanz und dem matteren Ton des Frieses und des übrigen Ornaments zu erzielen, dem die Frische des Modells unberührt erhalten blieb. Ihrem ganzen Charakter nach empfiehlt sich die Bowle vorzugsweise der Beachtung militärischer Kreise, wie denn auch die in den durchbrochenen Deckel eingefügten ovalen Buckelschilder darauf berechnet sind, daß ihre Fläche durch das Eingraviren von Gedenktagen des betreffenden Truppenteils noch die erforderliche Belebung erhält. Gelingt es ihr, die mit Steigbügeln dekorirten silbernen Stalleimer und die Schöpflöffel in Gestalt metallener Tschakos und Helme, mit denen unsere Industrie den Offizier-Kasinos noch immer aufwartet, endlich einmal glücklich zu verdrängen, so wird sich die Cremer'sche Bowle damit ein freudig zu begrüßendes Verdienst erwerben, und auch dafür wird man ihr dankbar sein dürfen, daß sie in dem Siemering'schen Fries ein Werk von neuem in Erinnerung bringt, dem längst eine dauernde Erhaltung in würdiger monumentaler Gestalt gebührt hätte. Allerdings aber darf nicht verschwiegen werden, daß die Übertragung der monumental gedachten Schöpfung auf ein Erzeugnis der Kleinkunst auch in diesem Fall sich als ein immerhin mißliches Unternehmen erweist. War der Siemering'sche Fries einmal als Schmuck des Gefäßes in Aussicht genommen, so blieb dem entwerfenden Künstler, sofern er das Relief nicht der gebührenden Geltung berauben wollte, kaum etwas anderes übrig, als es in der Weise, wie es hier geschehen ist, in eine mehr oder minder an den Aufbau des Postaments erinnernde architektonische Gliederung einzufügen. Ganz abgesehen von dem nun schwer durchführbaren einheitlichen Maßstab der Ornamentirung, mußte sich damit eine Gesamtform ergeben, die schwerer und starrer ist, als wir sie von dem zum Schmuck der Tafel bestimmten Gerät verlangen. Nicht ein mangelndes Können des bewährten Architekten trägt die Schuld hieran; sie ist eben in einem gewissen inneren Widerspruch der Aufgabe von vornherein begründet.

Das japanische Dorf in London.

Im Jahre 1884 trat in London eine Kompagnie unter dem Namen The Japanese native Village Co. mit dem Projekt hervor, eine ganze Kolonie Japaner, hauptsächlich Handwerker, mit Kind und Kegel, Haus und Hof, Tempel, Theater, Theehaus nach Europa zu bringen; man versprach sich davon vielfachen Nutzen und Anregung für die europäische Industrie, denn nur besonders geschickte Arbeiter sollten engagirt werden. Ohne Zweifel würde das Handwerk der alten Welt manches durch das Unternehmen gewonnen haben: denn nicht zum geringsten Teil liegt ja der Reiz der japanischen Kunstarbeiten in der bisher unerreichten technischen Vollendung und Präzision der Ausführung. Wohl kann ein intelligenter Handwerker an dem fertigen Stück mancherlei lernen; aber die mannigfachen Handgriffe, der Gebrauch der Werkzeuge, Benutzung von Vorlagen, Anwendung besonderer technischer Prozeduren — das ist doch gewissermaßen nur durch „Absehen", nur in der Werkstatt selbst zu erlernen. Es war hier die Möglichkeit geboten, sich über die Herstellung gewisser Kunsterzeugnisse Ostasiens zu unterrichten, deren Nachahmung trotz eifriger Versuche uns bisher nicht hat gelingen wollen.

In richtiger Erkenntnis der Bedeutung eines solchen Unternehmens waren sofort von Berlin aus, zunächst von privater Seite, Schritte gethan, die Ausstellung auch für Berlin zu sichern. Von den zuständigen Behörden war eine Förderung des Ganzen in Aussicht gestellt, die höchsten Kreise interessirten sich für das Unternehmen. Die finanziellen Schwierigkeiten waren dadurch von vornherein gehoben, daß Herr Dr. E. Riebeck, dessen uneigennütziger Förderung ethnographischer und industrieller Bestrebungen wir auch an dieser Stelle schon rühmend gedacht haben, mit einer sehr erheblichen Summe eingetreten war.

Im Januar 1885 wurde die Ausstellung in London eröffnet, und es stellte sich gleich heraus, daß dieselbe in keiner Weise den Er-

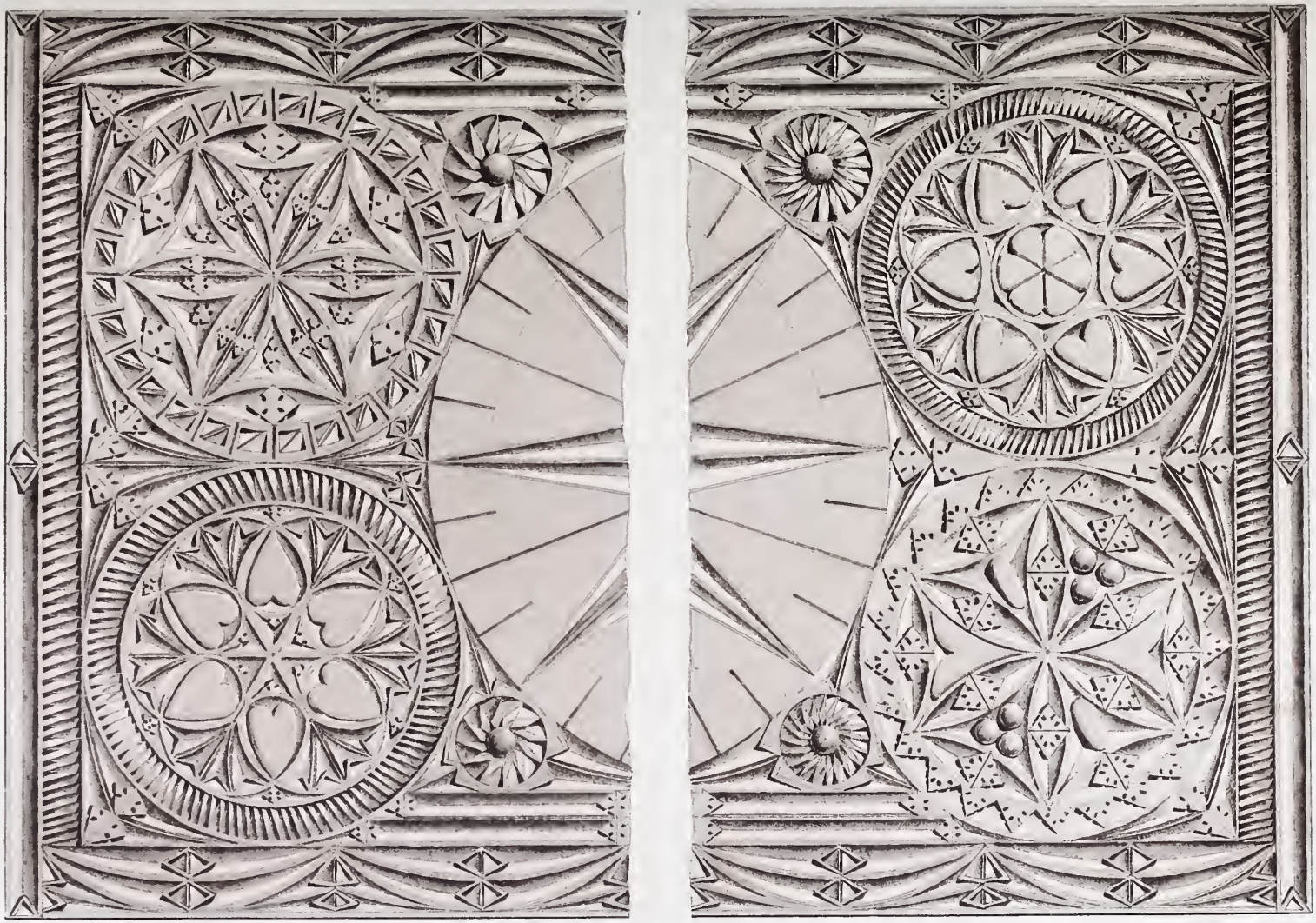
wartungen entsprach, die man in Berlin gehegt hatte; sie füllte die ihr gezogenen Grenzlinien nicht aus und entsprach den Anforderungen nicht, welche man zu stellen berechtigt war, ja stellen mußte, wenn man eine Förderung und Unterstützung seitens der Regierung erbitten wollte. Wesentlich hatte zu diesem negativen Resultat der Umstand beigetragen, daß die erhoffte moralische Unterstützung des Unternehmens seitens der japanischen Regierung ausgeblieben war. Unter solchen Umständen zogen sich die bisherigen Förderer des Unternehmens zurück, so daß die Ausstellung kaum nach Deutschland kommen dürfte, in keinem Fall unter der Autorität und Förderung irgend welcher Behörde oder namhafter Männer.

Trotz alledem ist natürlich auch auf der Londoner, mehr die Schaulust befriedigenden Ausstellung mancherlei zu lernen, und ich gestehe gern ein, daß ich mit großem Interesse den guten Leuten bei ihrer Arbeit zugesehen habe. Sind es auch keine Künstler von Gottes Gnaden, so arbeiten sie doch auf ihre eigentümliche, von der unseren oft recht erheblich abweichende Art und Weise. Aus Beschreibungen sind uns ja viele technische Prozesse bekannt; hier erhält man aber doch erst die richtige Vorstellung des Verfahrens.

Die Ausstellung ist in Form eines Dorfes angelegt: vier sich kreuzende Gassen sind beiderseits von niedrigen Holzhäusern besetzt, welche, durchweg aus nur einem Raum bestehend, einen vollständigen Einblick in das Leben und Treiben ihrer Bewohner gewähren. Die japanischen Häuser sind nach der Straße zu in ihrer ganzen Breite offen; nachts werden sie durch Läden geschlossen. Auf dem einige Stufen erhöhten mit Matten belegten Fußboden hocken die Arbeiter, Werkzeug und Material liegt gleichfalls am Boden oder ist, je nach Bedarf, auf niedrigen Tischchen placirt. Kleinere Feuerbehälter zum Löten, Glühen ꝛc. stehen am Boden; das Brennen von Email, Schmelzen ꝛc. kann natürlich nicht in der Ausstellung vorgenommen werden, sondern geschieht in einem Nebenraume; von keramischer Produktion wird nur das Porzellanmalen vorgeführt, die Gefäße sind fertiggebrannt vorhanden; ob die Malereien später eingebrannt werden, konnte ich nicht erfahren.

Von den einzelnen Handwerken interessiren den Europäer in erster Linie die Herstellung der Lackarbeiten und der Metallwaren. Es ist hier weder der Ort noch liegt die Notwendigkeit vor, auf diese und die anderen Techniken genauer einzugehen; auch war es unmöglich, selbst bei längeren Besuch, sich über jede Einzelheit zu informiren. Die Leute arbeiten sehr langsam, weil überaus sorgfältig; stellen ferner nicht ein Stück fertig, sondern nehmen die gleiche Prozedur — also z. B. das Verschmieren der Fugen bei zu lackirenden Brettern, oder das Ausschneiden einzulegender Metallstücke, — bei einer ganzen Reihe von Stücken vor, um dann später wiederum zusammen daran oder damit weiter zu arbeiten. Man müßte Tage ja Wochen lang studiren, um sich über alle Einzelheiten klar zu werden. Nur einiges besonders Auffallende mag daher hier hervorgehoben werden.

Die meisten Handwerker arbeiten nicht nur mit den Händen, sondern auch mit den — Füßen. Der Tischler faßt das Brett mit den außerordentlich beweglichen Zehen und stemmt es gegen einen Klotz: er spart also das Einspannen in den Schraubstock; übrigens behobelt er das Brett, indem er den Hobel an sich heranzieht, nicht abstößt wie wir Europäer. Die Werkzeuge sind zum großen Teil englisches Fabrikat: die Schnitzmesser der Elfenbeinarbeiter, die Scheren, Hobel und ähnliches weichen dagegen von den europäischen ab. Gänzlich verschieden sind die Pinsel der Maler: äußerst feine Haarbüschel, die in dünnen Bambushülsen stecken. Überhaupt ist die Technik der Maler eine höchst eigentümliche. Ein ca. 1 m langer und 0,50 m breiter Rahmen, in welchen ein Stück dünne Seide eingespannt ist, liegt horizontal am Boden. Der am Boden hockende Maler beugt sich über den Rahmen derart, daß sein Auge sich stets genau senkrecht über der Zeichnung befindet. Dieser Umstand, der es dem Künstler gestattet, sein Werk immer nur von demselben Standpunkte zu betrachten, hat ohne Zweifel hemmend auf die Entwickelung der japanischen Malerei, speziell auf die Kenntnis der Perspektive, eingewirkt. Gemalt wird mit Tusche und Wasserfarben, Wiederholungen werden gepaust, die Arbeit geht bei aller Sorgfalt der Ausführung ziemlich schnell von statten. — Interessant ist die Arbeit der Sonnenschirm- und Fächermacher, soweit sie sich des feingespaltenen Bambus dazu bedienen. Dagegen unterscheidet sich das Verfahren der Xylographen, Intarsiatoren und Elfenbeinarbeiter kaum wesentlich von den unsrigen. Die Stickereien werden hier von Männern hergestellt: die Zeichnung wird auf



Lichtdruck von Hermann Rückwardt, Berlin.

Aus: Grunow, Herbschnittvorlagen.

die in den Rahmen gespannte Seide aufgepaust und dann ohne weitere Vorlage gestickt; alle die Feinheiten, welche wir an den japanischen besseren Stickereien bewundern, kommen somit auf Rechnung des Ausführenden.

Der Zubehör der Ausstellung: Tempel, Theehäuser, Theater, Verkaufsmagazine, erhebt sich nicht über das Niveau gewöhnlicher Schaustellungen.

A. P.

Kerbschnittvorlagen.

Der diesem Hefte beigegebene Lichtdruck bildet die Hälfte einer Tafel aus dem jüngst erschienenen ersten Hefte der Vorlagen für den Handfertigkeitsunterricht, welche auf Veranlassung des deutschen Centralkomité's für Handfertigkeitsunterricht und Hausfleiß herausgegeben werden. Diese zwölf Tafeln werden indes auch als Vorlagen für Zeichen- und Schnitzschulen überall willkommen sein, da sie ein für die praktische Verwendung sehr brauchbares Material enthalten. Der Herausgeber C. Grunow, erster Direktor des Kunstgewerbemuseums in Berlin, giebt über die Technik des Kerbschnittes in der dem Hefte beigegebenen Erläuterung sehr dankenswerte Hinweise, woraus wir das Nachfolgende entnehmen.

Der Kerbschnitt ist neben Bemalung und Ausgründung die älteste und ursprünglichste Art der Flächenverzierung in Holz. Wie für Gold- und Silberarbeiten das Filigran, so finden wir zur Verzierung von Holzarbeiten auf den niedrigsten Kulturstufen, zu den verschiedensten Zeiten und in weit von einander entlegenen, in keinerlei Zusammenhang stehenden Gegenden den Kerbschnitt angewendet. Der Grund liegt nahe: das Material findet sich fast überall in Fülle, und das ganze zur Herstellung erforderliche Werkzeug hat Jahrhunderte hindurch aus einem Lineal, einem zirkelartigen Instrument und einem einfachen Messer bestanden. Daß man jetzt zum gleichen Zweck eine reichere Garnitur von Werkzeugen verwendet, ist dem Fortschritt unserer Technik angemessen. Es ist aber dringend anzuraten, daß man sich durch diese bequemeren und leistungsfähigeren Instrumente nicht verleiten lasse, über den Rahmen, den die schlichte Natur dieser Verzierungsweisen vorschreibt, willkürlich hinauszugehen; gerade die gewohnheitsgemäße Verwendung und das Festhalten weniger, einfacher Formen giebt den Arbeiten der verschiedenen Gegenden einen ganz bestimmten Charakter und Reiz.

Eine wie reiche und gefällige Wirkung selbst bei Verwendung einer engbegrenzten Zahl von Grundformen zu erreichen ist, zeigen die Kerbschnitt-Arbeiten, mit welchen die Bewohner der Südsee-Inseln ihre Waffen, Ruder und Canoes schmücken (s. Owen Jones, Grammar of ornament, Taf. II u. III).

Am nächsten sind damit verwandt die primitiven Ornamente der aus einem vollen Stück Holz geschnitzten Kästchen, die man hin und wieder noch in den Sennhütten des Pinzgaus findet. Sie haben mit den Arbeiten der nordischen Küsten keine Verwandtschaft.

Weit reichere Wirkung erzielen mit der gleichen Technik — allerdings auch durch Zuhilfenahme von Farben — die Bewohner von Daghistan. Zu den in Reihen und geschwungenen Bändern geordneten, zu Vier- und Sechsecken verbundenen Dreischnittformen

der zuvorgenannten Gegenden, resp. an deren Stelle, tritt hier der mandelförmige Zweischnitt

, der Vierschnitt

und der furchenförmige Schnitt, bald in gerader Linie, bald im Kreise geführt.

Zu einem bei der Einfachheit der verwendeten Mittel kaum zu erwartenden Reichtum der Wirkung bringt es endlich der deutsche Kerbschnitt, der an den Küsten der Nordsee, von der Normandie bis nach Norwegen hinauf, seit vielen Jahrhunderten betrieben ist.

Das englische Wort to carve, das ganz allgemein „schnitzen", auch „Figurenschnitzen", „Bildhauen in Holz" ꝛc. bedeutet, weist darauf

hin, daß der Kerbschnitt der Anfang der ganzen Schnitztechnik der nordgermanischen Völker gewesen ist.

In der That zeigen bereits Bauwerke des 8. Jahrhunderts (St. Jean in Poitiers) die einfachen, in die Steintechnik übergegangenen Grundformen des Kerbschnittes, und die normanischen Portalbauten des 11. und 12. Jahrhunderts liefern eine reiche Auswahl von Motiven, die Jahrhunderte hindurch in Gebrauch geblieben sind.

Die erhaltenen *Holzschnitzwerke* dieser Art — die sich in allen kunstgewerblichen Sammlungen Norddeutschlands, sowie in Dänemark und Norwegen finden — reichen, soweit mir bekannt, nicht über das 13. Jahrhundert zurück. Die reichste Ausbildung entwickeln sie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und gehen in dieser Zeit gelegentlich in *Flachschnitt* über.

Beim Überblick über eine größere Reihe von Beispielen kommt man bald dahin, *zwei Arten* des Kerbschnittes zu unterscheiden. Die häufiger sich findende, spätere Art löst die ganze ornamentirte Fläche in schräge, dachförmig gegeneinanderstoßende Flächen auf; nur hin und wieder erscheinen statt der Firstlinien schmale, bandartige Streifen, als deren Mittellinie noch der „Riß" der Zeichnung sichtbar ist. Später bleiben in den furchen-, keil- und mandelförmigen Einschnitten kleine rosettenartige, quadratische oder rautenförmige Teile der ursprünglichen Fläche stehen und bringen in den Wechsel der schrägen Schnittflächen erwünschte Ruhepunkte. Immer aber bleibt die Grundlage eine durch geometrische Konstruktion, mit Zirkel und Lineal hergestellte Zeichnung. Anders ist es bei der zweiten Art. Ursprünglich ebenfalls von geometrischer Grundlage ausgehend, wird hier das Muster zwar auch durch die Form und die Verteilung der Kerbschnitte in der Fläche, insbesondere aber durch die Form der *zwischen* den Kerbschnitten stehenbleibenden Flächen (Quadrate, Rauten, Sterne, Rosetten ꝛc.) hervorgebracht. Nach und nach wird diese Form reicher, der Kontour freier bewegt; stets aber werden die Vertiefungen *nur* durch Kerbschnitte, nicht durch Ausgründung hergestellt und die Zeichnung erscheint dieser Bedingung angepaßt. Die Arbeiten der ersteren Art erinnern meist an gotische, die der letzteren zeigen fast ausnahmslos romanische Muster.

Es liegt auf der Hand, daß der Kreis der Gegenstände, welche man verständiger Weise mit Kerbschnitt verzieren kann, schon wegen des Maßstabes, den diese Technik bedingt, ein beschränkter ist. Nur kleinere Geräte eignen sich dazu: Rahmen, Deckel, Füllungen, Käschen, Gestelle ꝛc. verschiedener Art.

Die Muster werden aufgezeichnet oder, wie in früherer Zeit, mit dem Zirkel, Spitzbohrer oder Pfriem aufgerissen; womöglich in anderem Maßstab als die Vorlagen, für Anfänger in größerem. Beim *Durchzeichnen* geht für den Unterricht die Hälfte des Zweckes verloren.

Als Werkzeug wurde ursprünglich zum Kerbschnitt nur das Taschenmesser verwendet, das jedermann bei sich führte; jetzt benutzt man außer dem Schnitzmesser die verschiedenen Instrumente des Stechzeuges: den Stechbeutel, die Hohleisen, den Geissfuß ꝛc.

Um die Arbeiten fertigzustellen, müssen sie gebeizt und gebohnt werden. Zur Beize wähle man einen bräunlichen Holzton, nicht den an einigen Orten beliebten schwarzen Anstrich. Poliren ist für derartige Arbeiten nicht nur unnötig, sondern falsch; der ländlich einfache Charakter dieser Arbeiten verträgt die Politur nicht. Dagegen ist Färbung und Vergoldung einzelner Teile ebenso angemessen als wirksam.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

III.

Zur Geschichte der Porzellanfabrik in Frankenthal.

H. E. In dem neuesten (12.) Hefte der Mitteilungen des historischen Vereins der Pfalz (Speier 1884) befindet sich ein nach den Akten des königl. Kreisarchives zu Speier, also nach bisher unbenutztem Quellenmaterial, gearbeitete Geschichte der Porzellanfabrik in Frankenthal. Es ist ein willkommener Beitrag für die Geschichte des Porzellans, und da die genannte Zeitschrift trotz ihrer Vortrefflichkeit doch nur eine landschaftliche Verbreitung hat, so teilen wir das Interessanteste aus dem Aufsatz auszüglich mit:

Im Jahre 1755 (also nicht 1751, wie man bisher annahm) erbot sich der Straßburger Porzellanfabrikant Hannong, eine Fabrik „durchsichtigen Porzellains" in Frankenthal zu errichten. Die Erlaubnis wurde ihm nebst einer Reihe Vergünstigungen vom Kurfürsten Karl Theodor am 26. Mai desselben Jahres erteilt, vor allem das ausschließliche Privilegium, in der Pfalz durchsichtiges Porzellan zu fabrizieren und zu verkaufen, gewährt. Allein trotzdem in den folgenden Jahren wiederholt aus der kurfürstlichen Kasse Zuschüsse und weitere Vorrechte bewilligt wurden, ging es mit dem finanziellen Ertrage der neuen Fabrik nicht recht vorwärts. Die Vorschüsse beliefen sich im Jahre 1760 bereits auf 18000 Fl., von denen erst 1202 Fl. zurückgezahlt waren. Daher übernahm Karl Theodor 1762 die Fabrik auf eigene Rechnung, indem er den Erben des inzwischen verstorbenen Begründers für die Fabrikeinrichtung, die Waren, die Fabrikationsgeheimnisse ꝛc. 50804 Fl. bezahlte. Es wurde nunmehr eine kurfürstliche Oberdirektion eingesetzt, an deren Spitze der leitende Staatsminister stand, während zum eigentlichen Direktor ein gewisser Bergdoll mit einem Gehalte von 1000 Fl. und freier Wohnung und Heizung ernannt wurde. Aber auch jetzt wollte das Institut nicht rentiren, obwohl seine Leistungsfähigkeit und die Verbreitung seiner Erzeugnisse bekanntermaßen eine sehr bedeutende und man augenscheinlich stetig bemüht war, die technischen Leistungen zu heben. Zu diesem Behufe wurde unter anderem 1769 der Direktor einer schwedischen Porzellanfabrik, Namens Berthevin, ein geborener Holländer, berufen, damit er der Fabrik gegen eine bestimmte, sehr hohe Vergütung sein Geheimnis, auf Porzellan zu drucken, abträte. In dem Vertrage, der ihn für die Zeit vom 1. Novbr. 1769 bis 1. März 1770 an Frankenthal fesselte, heißt es: il l'apprendra à faire toutes les couleurs les plus convenables et plus brillantes pour être estampées sur la Porcelaine, autant qu'on en aura besoin, entre autres le plus beau noir, et le verd dont il a déjà donné quelques épreuves... en outre d'estamper les couleurs sur la Porcelaine, de la manière la plus facile et la plus utile et de la cuire après . . . Man scheint mit seinen Leistungen zufrieden gewesen zu sein, denn in einem Gutachten vom 13. März 1770 wird gesagt: „dem Kurfürsten seien die vorgelegten Proben des gedruckten Porzellans, besonders des blaufarbigen, wohlgefällig gewesen; es sei nicht zu leugnen, daß letzteres an Schönheit das bisherige, ja sogar das in Sachsen gemalte, übertreffe; erwäge man dazu die Geschwindigkeit der Fertigung und daß von allen Stücken dieser Gattung nicht ein einziges mißlungen, so werde dieser Artikel für die Fabrik sehr nützlich sein; ein Mensch könne des Tages so viel drucken, als vielleicht sechs, auch zehn Maler malen können; nur sei nötig, daß immer ein hinreichender Vorrat des besten Kobalt, von jener Art nämlich, den man vor einigen Jahren durch den (kurpfälzischen) Gesandten im Haag, Baron von Cornet, aus dem Haag bezogen, vorhanden sei: denn der, dessen man sich bisher bedient, habe Waren von ungleich weniger Schönheit geliefert."

Auf diesen Erfolg hin wurde dem Berthevin auf seinen Antrag erlaubt, in Mosbach am Neckar eine Faiencefabrik anzulegen, wogegen er sich verpflichtete, niemandem weiter als der Porzellanfabrik zu Frankenthal sein schon gemachten oder noch zu machenden Entdeckungen mitzuteilen,[1]) „speciellement de révéler pour

1) Nur die schwedische Fabrik kannte bereits das Geheimnis, jedoch nur soweit es den Druck mit bunten Farben betrifft; den mit blauer Farbe allein scheint er erst in Frankenthal erfunden zu haben.

son usage sa façon de préparer le Koboldt, d'être peint sur l'émaille avec de l'huile de la spique (Spicköl, Lavendelöl)." Das letztere Geheimnis, heißt es in einem gelegentlich der Verhandlungen erstatteten Gutachten, erscheine um so wichtiger, als man in den Stand gesetzt würde, „die Schönheit des blauen Porzellans der Fabrik zu Sèvres, womit sie bisher vorzüglich aller anderen gepranget, wo nicht zu übertreffen, doch solcher ganz nahe zu kommen." [1]) — Und auch weiterhin scheint man sich stets technischer Vervollkommnung bestrebt zu haben; so machte der Inspektor Feylner, wie es in einem Bericht von 1799 heißt, „manche Erfindung, die königsblaue Farbe, die schwarze Farbe unter der Glasur, mehrfarbiges Gold changeant, und die erhabene Vergoldung à quatre couleurs in Matt und Glanz der Fabrik zu eigen"; auch verbesserte er die Porzellanmasse.

Aber es schwebte ein eigener Unstern über der Fabrik: fortwährende Schwierigkeiten innerhalb des Personals, allerlei Unordnungen, Kassenunterschlagungen und ähnliches wechselte mit einander ab. Auch der finanzielle Ertrag ließ andauernd zu wünschen übrig, obwohl man alles versuchte, um den Absatz zu heben. Man veranstaltete wiederholt, z. B. 1773 und 1780, Porzellan-Lotterien; man ließ öffentliche Versteigerungen in Mannheim, Frankfurt a. M., Amsterdam, Hamburg ꝛc. vornehmen, errichtete Niederlagen in München, Aachen, Livorno, Basel, Frankfurt a. M., Amsterdam, setzte die Preise herab ꝛc. Trotzdem waren die Zuschüsse der kurfürstlichen Kasse im Jahre 1780 insgesamt bereits auf 156649 Fl. angelaufen. In dem Kriege mit Frankreich hatte die Fabrik viel zu leiden: wiederholte Kontributionen wurden ihr auferlegt, 1797 wurde sie für französisches Nationaleigentum erklärt und endlich, nachdem sie durch einen gewissen van Recum nach Mannheim verlegt war, durch den Kurfürsten Max Josef am 27. Mai 1800 aufgelöst. Von dem Personal wurden einige Maler, Bossirer, Brenner und Dreher nach Nymphenburg an die dortige Fabrik versetzt, die übrigen entlassen. Das im Magazin zu Mannheim befindliche und 1794 von Frankenthal dahin gebrachte Porzellan wurde 1798 daselbst versteigert oder nach München gebracht. Diese Reste bilden daselbst jetzt einen wertvollen Teil der Porzellansammlungen des bayerischen Nationalmuseums.

Zur Fabrikation des Frankenthaler Porzellans wurde insbesondere Passauer (Oberzeller) und Alzeier Erde, seit den 90er Jahren auch Steine und Erde aus Limoges verwandt. Trotz der vielen, oben angedeuteten Schwierigkeiten fand es doch eine weite Verbreitung und stand hoch im Werte. Einem gedruckten Verzeichnisse „des laufenden Preises über alle Gattungen Porzellanwaren" vom 2. Juni 1777 sind eine ganze Reihe interessanter Angaben über die Gattungen von Porzellan, welche verfertigt wurden, die Malerei und über die Preise der einzelnen Gattungen, zu entnehmen, welches a. a. O. teilweise abgedruckt ist.

Außer Kaffee-, Thee- und Tafelservicen, überhaupt Speisegeschirr, wurden fabrizirt Kruzifixe, Weihwasserkessel, Uhrgehäuse, Leuchter, Vasen, Tabatières, Etuis ꝛc.; „Pusirte" Waren mit natürlicher Staffage in Farbe und Gold und zwar einzelne Figuren und Gruppen, von denen wir, als Illustration zu den heutigen Preisen, einige Preisangaben mitteilen, darunter die vier Jahreszeiten" 6 Fl., „Die spanischen Musikanten" in drei Figuren 15 Fl., „Die Geburt des Bacchus" 16 Fl., „Die Europa" 16 Fl., Jagdgruppe mit Jäger, Pferd, Hund und Hirsch 18 Fl., Venus liegend, mit zwei Satyrn 20 Fl., „Apollo und Daphne" 20 Fl., „Vermählung des Mars und der Venus" 25 Fl., „Die Grazien" 30 Fl., „Diana und Endymion" 30 Fl., „Alceste" 45 Fl., Concordia oder die große Pyramide 60 Fl. Diesen Preisen entsprechend war auch der Wert der auf Lager befindlichen Waren immer ein sehr bedeutender; im Jahre 1780 z. B. wurde er auf 150000 Fl. geschätzt.

Soviel aus diesen Mitteilungen; wir fügen nur noch den Wunsch bei, daß die angeführte Arbeit recht bald gleich gute Nachfolger finden möge. Die Archive fast aller Länder sind jetzt in der liberalsten Weise zugänglich gemacht, die großen neueren Fortschritte in der kunstgeschichtlichen Erkenntnis sind außer der besseren und eindringenderen Methode vor allem archivalischen Studien zu danken, möchten doch die letzteren nunmehr sich auch recht eindringlich auf die Erforschung der Geschichte des Kunstgewerbes richten.

1) Den für die Fabrikation des blauen Porzellans so wichtigen Kobalt bezog man damals hauptsächlich aus Schweden. Doch war das mit großer Gefahr verknüpft; denn dort war dessen Ausfuhr aus Rücksicht auf die einheimische Fabrikation bei Todesstrafe verboten.

Neue Vorlagen für Intarsia und Schnitzerei.

Von Julius Lessing.

Mit Abbildung.

Mit der Wiederbelebung der Renaissance-Arbeit im modernen Kunstgewerbe hat sich die Aufmerksamkeit unserer Museen ganz vorzugsweise den italienischen Tischlerarbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts zugewendet. Das österreichische Museum in Wien, welches für Deutschland die Führung übernahm, erkannte mit richtigem Blick, daß als Vorbilder für die Unterweisung des modernen Handwerks die in Marmor gearbeiteten monumentalen Dekorationen nur ein ungenügendes Material abgeben, daß man vielmehr so weit als irgend möglich auf die ausgeführten Gebrauchsgegenstände zurückgreifen müsse.

Direkte Vorbilder für die moderne Möbeltischlerei waren sehr schwer zu finden, da Italien die bei uns üblichen Formen der Schränke, Buffets ꝛc. wenig ausgebildet hatte und von dem Wenigen fast nichts erhalten war. Die in großer Zahl auf uns gekommenen Truhen geben nur ein einseitiges Material. Wirklich erhalten war fast nur Täfelwerk, Gestühl und eingebaute Sakristeischränke in den Kirchen von Mittel- und Oberitalien, und diese Kirchenmöbel haben während der letzten zwanzig Jahre den größten Teil der Motive hergegeben, mit denen die moderne Renaissance-Tischlerei arbeitet.

Am leichtesten zu heben war von diesen neu entdeckten Schätzen die Intarsia-Verzierung, die sich in unendlicher Fülle über die herrlichen Gestühle des 15. und 16. Jahrhunderts hinbreitet. Diese eingelegten Ornamente, zumeist nur in zwei Farben gearbeitet, konnten mit leichter Mühe durchgezeichnet und ohne sonderliche Umstände und Kosten vervielfältigt werden.

Auf diese Weise entstand zunächst im Auftrage des österreichischen Museums das Werk von Valentin Teirich „Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance (Intarsien) Wien 1873." Es enthält 25 Tafeln in zweifarbigem Druck mit nahezu 50 ausgewählten Vorbildern.

Im Verfolg der Studienreisen, welche Meurer auf Veranlassung des Berliner Kunstgewerbemuseums zur Aufnahme italienischer Dekorationsmalereien unternahm, entstand dann das Werk Meurers „Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Karlsruhe." Dasselbe enthält ganz überwiegend Holzintarsien, neben einigen Marmorarbeiten und gemalten Dekorationen. Durch den Druck mit einer braunen Farbenplatte auf gelblichem Papier war es möglich, gegen 150 Muster ersten Ranges, von denen verschiedene 2—3 Blatt einnehmen, für den Preis von 50 Mark herzustellen und somit dem Handwerk ein erstaunlich reiches Material zuzuführen. Die älteren Publikationen von Gruner: Le scaffale, die gemalten Sakristeischränke in Mailand, sowie die kleinen Abbildungen in Warnings Arts connected with architecture kommen nach diesen beiden Werken nicht mehr in Betracht.

Welchen unendlichen Nutzen die beiden genannten Werke auf allen Gebieten ornamentaler Kunst gestiftet haben, ist allen bekannt, welche mit dem ausführenden Gewerbe zu thun gehabt haben. Sowohl Teirich als Meurer hatten aus dem unendlichen Vorrat vorhandener Arbeiten nur die einfacheren, rein ornamentalen Gebilde herausgenommen, haben stets die Mustergültigkeit und praktische Verwendbarkeit im Auge gehabt und hatten nicht nur für die Kunsttischlerei, sondern

ebensogut für die Malerei, Stickerei und jegliche Art der Kunstarbeit eine schier unerschöpfliche Quelle erschlossen.

In der Kunsttischlerei nahm auf Grund dieser herrlichen Vorbilder die Intarsiaarbeit den lebhaftesten Aufschwung, und seit Jahrzehnten sehen wir jetzt wieder unsere Möbel mit dem zierlichsten Rankenwerk italienischer Kunst bedeckt.

Die moderne Technik erleichterte die Ausführung im hohen Grade. Zunächst hatte man zwei verschiedenfarbige Holzplatten, gewöhnlich Gelb und Braun, aufeinandergelegt, das Muster mit der Handlaubsäge durch beide zugleich durchgesägt und war nun im stande, das gelbe Muster in den braunen Grund und das braune Muster in den gelben Grund einzulegen und somit ohne irgend welchen Verlust von Material, statt zweier glatter, zwei gemusterte Platten herzustellen. Als nun gar die mechanische Laubsäge eingeführt wurde, konnte man Blöcke von 20—30 Platten haarscharf durchsägen und die gemusterten Fourniere für einen ganz mäßigen Preis der Möbelfabrik zu Gebote stellen. Man sieht darauf, daß die Faser der braunen Platte umgekehrt läuft, wie die der gelben, so daß die Hölzer bei dem Dehnen und Schwinden gegeneinander arbeiten und sich ergänzen. Man hat es bei dieser Arbeit mit ganz feinen Sägen zu einer solchen Exaktheit gebracht, daß die Fugen völlig verschwinden und die Fläche spiegelglatt dasteht.

Wer nun aber Gelegenheit gehabt hatte die italienischen Originale zu sehen, war sich mit Betrübnis bewußt, wie viel von dem Reize dieser köstlichen Werke in den Kopien glatter Maschinenarbeit verloren ging. Zunächst ist die an sich so praktische Verwendung beider Platten, gelb auf braun, und braun auf gelb, in den meisten Fällen ein künstlerischer Mißgriff. Man hat diese doppelte Verwendung allerdings auch in tiroler und schweizer Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, ebenso in der Boulearbeit am Ende des 17. Jahrhunderts; dann hat man aber immer die Zeichnung derart entworfen, daß jede der beiden Farben auf derselben Platte bald Muster bald Grund bildet, und hat die beiden Farben so geschickt durcheinander gewirbelt, daß man die beiden durch das Ineinanderfügen gewonnenen Platten nebeneinander an dasselbe Möbel bringen konnte, ohne das Auge zu beleidigen.

Auf den guten italienischen Intarsien des 15.—16. Jahrhunderts ist durchweg der dunkle Grund als ernsthafte Fläche gewahrt, schlank und leicht legt sich das Rankenwerk des goldgelben hellen Holzes darüber hin, auf den edelsten Arbeiten wie dem Gestühl von S. Miniato (vergl. Meurer Taf. 59; auch die Mantuaner Intarsia Meurer Taf. 73), oft nur in wenigen zierlichen Strichen. Es ist selbstverständlich, daß ein dunkles Muster auf hellem Holze nicht dieselbe Wirkung haben kann und ganz anders komponirt sein muß.

Der italienische Intarsiator der guten Zeit kennt dies Durchsägen eben nicht, obgleich selbst Teirich in seiner Vorrede es als selbstverständlich annimmt, sondern schneidet aus dem dünnen Brette, welches die Grundfläche bildet, mit dem Schnitzmesser die Muster heraus und legt in die gewonnenen Öffnungen andersfarbiges Holz hinein, das ebenfalls mit dem Messer zurechtgeschnitten ist. Wir sehen das ganze Handwerkzeug auf einem Selbstporträt von 1502, welches der berühmte Holzschneider Antonio Barili[1]) in ein Gestühl eingefügt hatte, das ehedem die Taufkapelle des Domes von Siena schmückte. Dieses Gestühl, von dem die betreffende Tafel, jetzt im Museum zu Wien, der einzige erhaltene Rest ist, erschien dem Meister selbst so bewundernswert, daß er in die Inschrift die Versicherung hineinfügte, daß er es mit dem Schnitzmesser (caelum) nicht mit dem Pinsel gearbeitet habe. Dieses Schnitzmesser ist ein Werkzeug, genau wie es die Buchbinder zum Ausschneiden starker Pappe benutzen, ein kurzes Messer, eingefügt in einen langen, festen Schaft der mit der ganzen Faust gepackt und gegen die Schulter gelehnt wird, so daß man den vollen Druck des Körpers einsetzen kann. Ferner ist vorhanden ein Stift zum Aufreißen, ein kleines Stemmeisen (vielleicht ein Hohleisen) und ein geschlossenes Taschenmesser, das also wohl nur gelegentlich gebraucht wurde.

Die Einlagen, welche mit diesem einfachen Handwerkszeug hergestellt werden, können selbstverständlich nicht so haarscharf ineinanderpassen, wie die Arbeiten der Laubsäge. Dies ist aber kein Fehler, sondern vielmehr ein erheblicher künstlerischer Vorteil. Es bilden sich Fugen, die keineswegs immer gleich weit sind, beim Aufleimen dringt der Leim in dieselben hinein und verbindet sich mit dem beim Glätten entstehenden Staube oder gar mit absichtlich hineingerührtem Ruß zu schwärzlichen unregelmäßigen Kontourlinien, die für die

1) Dr. Hugo von Tschudi: Eine Intarsia von Antonio Barili. Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums XVI 166. Wien 1879.

Wirkung geradezu unerläßlich sind. Ferner hat es der Tischler in seiner Hand, die Faser des eingelegten Holzstückes nach Wunsch zu legen, und es versteht sich von selbst, daß er mit der Faser der ornamentalen Führung der Linie folgt. Während also bei der modernen Fabrikarbeit auf dem wagerechten Strich des Grundes das Muster lediglich senkrecht steht, giebt die alte Arbeit jedem Blatt, jeder Blüte eine besondere Bewegung, es macht ihr keine zu große Mühe, das Blatt einmal, zweimal zu teilen und verschiedenfarbige Hölzer anzuwenden, um neue besondere Glanzlichter hineinzubringen, und was bei der modernen Arbeit eine leblose Kopie einer vielleicht sehr schönen Zeichnung ist, das ist bei der alten Arbeit ein in jedem Augenblicke neu belebtes und individuelles Werk.

Das große Verdienst, diesen fundamentalen Unterschied auch weiten Kreisen, welchen die Originale nicht zugänglich sind, überzeugend vorzuführen, hat sich eine Publikation erworben, welche den Anlaß zu der obigen Ausführung bietet: Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis in den Königlichen Museen zu Berlin, herausgegeben von Dr. Wilhelm Bode. Berlin, G. Grote. 25 Tafeln Lichtdruck. 2 Bogen Text mit Holzschnitten.

Das betreffende Chorgestühl, von welchem der Holzschnitt (der Publikation entnommen) eine allgemeine Vorstellung giebt, besteht aus drei Bänken von zehn, fünf und vier Sitzen. Die Vordereiten des Sitzes, die Rücklehnen, sowie die darüber hinlaufende erhöhte Wand sind mit Intarsiafüllungen versehen. Es ist hierbei in der fein abgewogenen Art der guten Zeit für die benutzten Flächen am Sitze lediglich ornamentales Füllwerk gewählt, und nur die obere Wand, welche auch mit einem Wandteppich oder einer Malerei hätte geschmückt sein können, ist durch figürlichen Schmuck bereichert. Mit leichtem Ornamentwerk sind auch die Pilaster gefüllt, die Armlehnen, richtiger Trennungswände zwischen den Sitzen, in der einfachen Profilirung sind mit flachem geschnitztem Rankenwerk gefüllt. In diesem ganz einfachen Aufbau ist alles tischlergerecht auf glatte Flächen, Rahmenwerk und Füllung berechnet, die Pilaster sind noch nicht — wie in späterer Zeit — mit Kapitälen zu Säulen umgebildet, das Hauptgesims begnügt sich mit dem bescheidensten Ornament.

Das herrliche Werk, welches im Frühjahr 1883 für die königlichen Museen erworben und jetzt in dem Vorraum der Gemäldegalerie Platz gefunden hat, ist dazu bestimmt in dem dereinstigen Neubau eines Museums der Renaissance, in einem Saale, in welchem die Raffaelischen Tapeten aufgebracht werden, eine Art von Vertäfelung des untern Teiles der Wand zu bilden, und es wird diese Aufgabe in vornehmster Weise lösen. Das Gestühl stammt nach Bode's Forschung aller Wahrscheinlichkeit nach aus Tirano am südlichen Abhange der Alpen, dem Veltlin, und zwar aus der 1505 von Bramante erbauten hochberühmten Kirche der Madonna di Tirano. Gefertigt ist es nach der erhaltenen Inschrift von Pantaleone de Marchis, der in Gemeinschaft mit seinem öfters genannten Bruder Jacopo de Marchis auch an andern hochberühmten Stuhlwerken der Certosa von Pavia, in Savona und Bologna beteiligt war Proben dieser verwandten Arbeiten sind aus Savona bei Meurer ff. 37 und 64, aus der Certosa und aus Bologna bei Teirich.

Die ausführliche Einleitung, welche Bode giebt, behandelt sowohl die historische Entwickelung, als die ästhetischen Grundsätze der Kunst der Intarsia. Er schildert im Gegensatz zu der künstlerisch unvollkommenen, mehr mosaikartigen Arbeit der gotischen Periode vornehmlich den Einfluß der Renaissance auf die Entwickelung der Intarsia. Mit der großen Architektur wurzelt sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz und beschränkt sich dort in ihren edelsten, wenn auch weniger prunkvollen Erzeugnissen auf rein ornamentale Bildungen, die sich an das plastische Pilaster- und Plattenwerk der Frührenaissance und mit diesem an das feine Rankenwerk antiker Kunst anlehnen und in ihren Bildungen den höchsten Reiz jener feingeistigen knospenden Kunstblüte entfalten. Erst mit dem Eintritt von Oberitalien gegen Ende des Jahrhunderts wendete man sich der Aufgabe zu, eine Art von Intarsiamalerei zu treiben, wirkliche Bilder aus mehrfarbigen Hölzern herzustellen. Am bequemsten boten sich hier Architekturbilder und Perspektiven, deren gerade Linien und gleichmäßig beleuchteten, scharf von einander abgesetzten Licht- und Schattenflächen der Technik geradezu entgegenkamen. Aber auch landschaftliche Bilder, Darstellungen von allerlei Gerät und schließlich menschliche Figuren, selbst historische Kompositionen wurden in das Gebiet dieser Kunst hineingezogen, aber selbst bei den gewagtesten Aufgaben behielt der Künstler den feinen Sinn für die Übersetzung der fremdartigen Vorbilder für das schwierige Material.

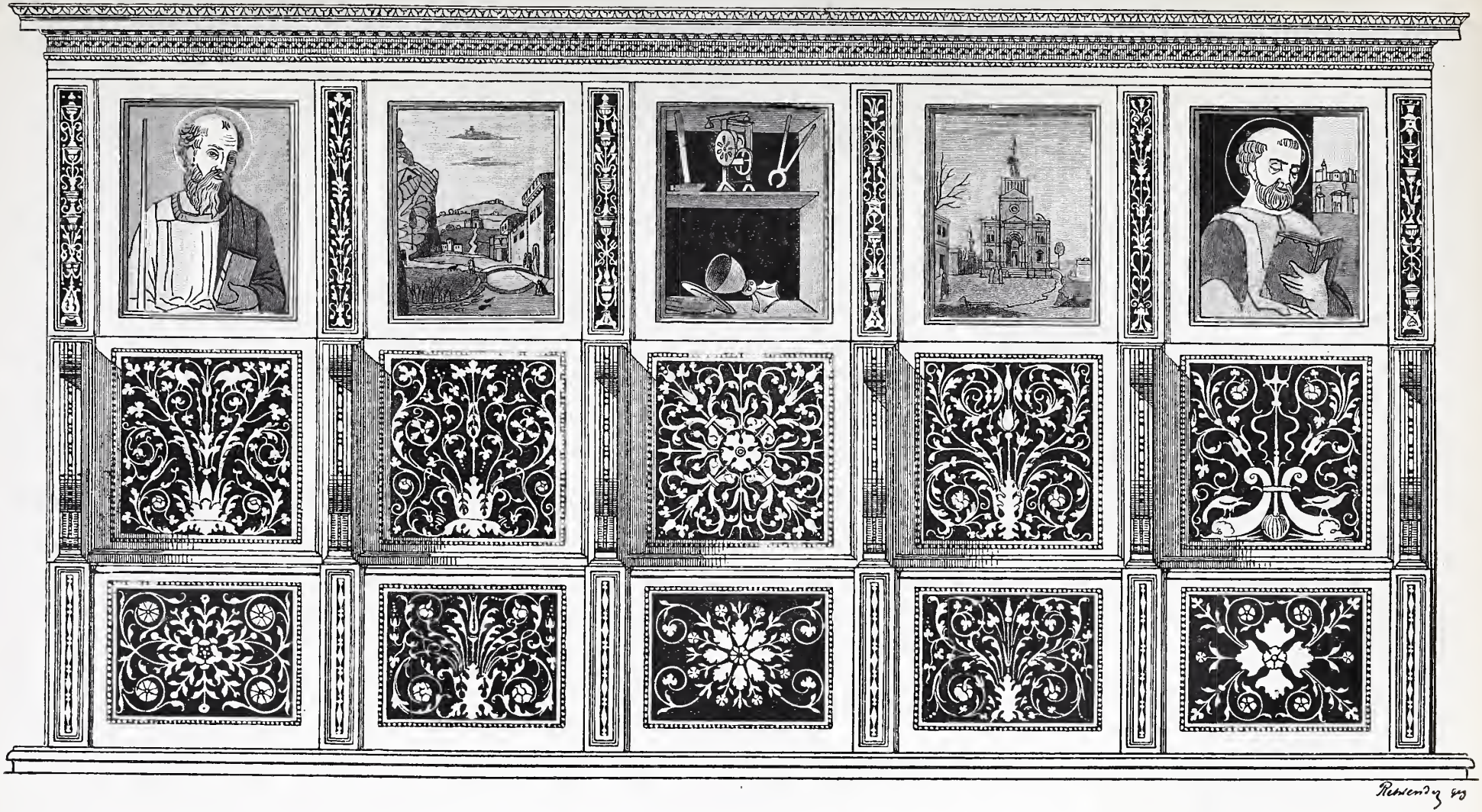
Diese Kunst wurde im 15. Jahrhundert vor-

nehmlich in Florenz von freien Handwerkern ausgeübt, deren Arbeiten weithin bestellt wurden; sie stand in solcher Blüte, daß man im Jahre 1478 dort 84 Werkstätten zählte. Als die Ansprüche an peinliche Ausarbeitung bildartiger Flächen immer größer wurden, konnte das bürgerliche Handwerk nicht mehr dabei bestehen, und die Kunst zog sich in die Klosterwerkstätten zurück, wo die Mönche — Bode vergleicht es ganz richtig mit der modernen Gefängnisarbeit — ohne Rücksicht auf den Aufwand an Zeit die Platten zumeist nach Zeichnungen tüchtiger Meister mühsam und geschickt zusammenstellten. Den eigentlichen Ruhm und Glanz nach außen hin haben Jahrhunderte lang diese prachtvollen Gestühle der Hochrenaissance gehabt, in welchen die Bildflächen und die Architekturteile in stolzem Aufbau gehäuft sind, die Schnitzereien malerisch hervorspringen und die einzelnen Intarsiatafeln durch Färben und Beizen der Hölzer eine koloristische, in Licht und Schatten getönte Wirkung entfalten.

Unsere Zeit dagegen wendet sich, mit aller Anerkennung der dort entfalteten Kunstfertigkeit, doch mit größerer Liebe den lange vernachlässigten einfacheren Arbeiten der Frührenaissance des 15. Jahrhunderts zu und erkennt in ihnen die vornehme Richtschnur für edelste Kunstbildung. Die auf praktische Benutzbarkeit gerichteten Publikationen von Teirich und Meurer haben ganz naturgemäß nur die ornamentalen Füllungen und Friese berücksichtigt, die eigentlichen Intarsiamalereien dagegen völlig beiseite gelassen. Ihnen schließt sich die Veröffentlichung von Bode durchaus an. Auf den 25 Tafeln des Werkes giebt er von den vorhandenen 63 Intarsiafüllungen dreizehn wieder, und zwar sechs von den Rücklehnen im Hochquadrat und sieben von den unteren Sitzwangen im Querrechteck. Diese Blätter sind sämtlich in $^5/_6$ der Originalgröße durch Lichtdruck hergestellt und zwar durch ein ganz eigentümliches Verfahren von Braun in Dornach. Bei dem früheren Verfahren gaben die Farben des Originals im Lichtbilde Tiefen oder Lichter, welche in ganz anderem Verhältnisse zu einander standen, als die Farben des Originals. Intarsien, deren Gelb im Lichtbilde stets schwarz wurde, waren daher gar nicht zu photographiren. Das neue Verfahren, welches seitdem übrigens von der deutschen Reichsdruckerei erworben ist, hat diese Schwierigkeit vollständig überwunden und bringt die Holzarbeit in allen gelben und braunen Hölzern, ihren Lichtern und Tiefen mit einer Druckplatte zur siegreichsten, ganz überraschenden Wirkung. Hier sehen wir das Original mit allen seinen Zufälligkeiten, jedes Schnitzfleckchen weist seine eigentümliche Konturirung, den Wert des Farbentones, den Gang der Holzfaser, selbst die Spalten und feinen Risse, die allmähliche Ausmergelung des alten Holzes. Mit einer solchen Platte vor Augen wird jeder Arbeiter die unendliche Kluft empfinden, welche unsere Massenindustrie von den individuell durchgearbeiteten Stücken der Renaissanceperiode trennt. Nachdem einmal das Gebiet der alten Muster im Sturme gewonnen ist, tritt auf allen Gebieten des Kunsthandwerks die unerläßliche Forderung ein, das Gewonnene zu vertiefen und zu veredeln. Für diese Anforderung giebt auf dem Gebiete der Intarsiaarbeit die vorliegende Publikation ein unschätzbares Material.

Ebenso wichtig für das ausführende Handwerk sind die zwölf im Lichtdruck von der Reichsdruckerei ausgeführten Abbildungen von den Schnitzereien der Armlehnen. Die nahezu volle Originalgröße und die meisterhafte Ausführung lassen jede Schnittfläche haarscharf erkennen und werden für die Schulung des Auges von größtem Nutzen sein. In dieser Vorführung des Technischen liegt sowohl bei den Intarsien als bei den geschnitzten Flächen der Hauptwert der Publikation. Die eigentlichen Muster der Füllbretter sind ja ganz vortrefflich, aber bewegen sich in ziemlich engem Rahmen und in Formen, die auch in den älteren Publikationen ganz gut vertreten waren. Fast alle enthalten einen mittleren Schaft, welcher einem Akanthuskelche entsteigt und symmetrisch nach beiden Seiten hin seine Blattranken entsendet, die grotesken Elemente sind noch nicht eingetreten, die Zeichnung ist durchaus vornehm und einfach und bewundernswert in der immer neuen Variirung einiger weniger Motive.

Wir wünschten lebhaft, daß dieses Werk vor allem seinen Einzug in die Werkstätten hielte. Aber während es seiner Disposition nach ganz für diesen Zweck bestimmt scheint, wird die glanzvolle Ausführung den Erfolg erschweren. Für das praktische Kunstgewerbe hätte es durchaus genügt, wenn zwei bis drei der Intarsiaplatten in dieser kostspieligen Ausführung hergestellt worden wären, um eben die Technik zu zeigen, für alle übrigen Tafeln hätte die einfache Konturzeichnung vollständig ausgereicht. Ein solches Werk hätte der Handwerker, welcher den Teirich und Meurer bereits besaß, als wichtige Ergänzung sich anzuschaffen vermocht, dieses Prachtwerk, das für 50 Mark



Bank des Chorgestühls von Pantaleone de Marchis im Königl. Museum zu Berlin.

auch nur 25 Muster bringt, ist nur ganz großen Ateliers oder Bibliotheken zugänglich.

Die erziehliche Bedeutung dieser Tafeln ist aber so groß, daß die beteiligten Kreise ernsthaft daran denken sollten, dieselbe für sich zu gewinnen. Wenn es nicht anders geht, so mögen mehrere Werkstellen, die in den Büchern von Meurer und Teirich das Material von Mustern besitzen, sich in die Tafeln des Bode'schen Werkes teilen. Die bestehenden Vereine von Bildschnitzern u. s. w. mögen solche Verteilung in die Hand nehmen, sie werden sicherlich mit der Verbreitung dieser Drucke einen Nutzen schaffen, welcher dem Besitze der unerreichbaren Originale so nahe kommt, wie wir es bis jetzt von einer Nachbildung kaum möglich gehalten hätten.

Bücherschau.

VIII.

Erman, A., Deutsche Medailleure des 16. und 17. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1884. Mk. 6.

Wiewohl die Bedeutung dieses Buches auf einem ganz anderen Gebiete liegt, so haben wir nicht bloß ein Recht sondern sogar die Pflicht, auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen. Es enthält eine ganze Reihe wichtiger Beiträge zur Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst, sowohl neue Entdeckungen des Verfassers, als auch ältere, bisher an wenig bekannten Orten publizirte Angaben, die hier bequem zugänglich gemacht nunmehr endlich eingewurzelte Irrtümer beseitigen dürften. In letzter Hinsicht erinnere ich nur an die Medaillen des Valentin Maler, die erst kürzlich wieder für Wenzel Jamnitzer ausgegeben sind, an die Arbeiten des Hans Reinhardt, der noch immer als mythischer Heinrich Reiz umherwandelt, u. a. m.

Ein großer Teil der deutschen Goldschmiede waren Medailleure oder umgekehrt: die Mehrzahl der Medailleure waren Goldschmiede; und zwar begegnen wir unter ihnen den erlauchtesten Namen, lernen die großen Meister hier noch von einer besonderen Seite kennen. Wunder nehmen wird das niemand, der mit der Geschichte der Goldschmiedekunst näher vertraut ist; denn fortwährend stößt man hier auf Punkte, welche den innigen Zusammenhang der Medailleur- und Goldschmiedekunst erkennen lassen. So kommt es, daß Referent im stande ist, der sehr dankenswerten Arbeit Ermans in einigen Punkten kleine Ergänzungen hinzuzufügen; es sind einige gelegentliche Funde bei Bearbeitung eines ganz anderen Feldes, die ein Numismatiker eben nicht machen konnte.

Die Medaille des Kaspar Enderlein (S. 79) findet sich nicht selten unter den großen Zinnschüsseln, die aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen sind. Diese Schüsseln zeigen in der Mitte eine erhöhte Platte, unter welcher am Boden die l. c. beschriebene Medaille angebracht ist. Nur steht stets Sculpebat Casbar Enderlein, d. h. das Verbum vor dem Namen. Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin besitzt sogar einen Fehlguß aus des Meisters Werkstatt, auf der Rückseite eines einzelnen Mittelstücks mit der bekannten Temperantiafigur. — Daß der Medailleur F. Briot (S. 65) und der Zinngießer François Briot eine und dieselbe Person ist, scheint mir zweifellos. Unter den Zinnschüsseln des letzteren — die bekanntlich mit denen des Enderlein völlig identisch sind — findet sich an der gleichen Stelle wie bei Enderlein das Porträt des Meisters u. r. mit der Umschrift Sculpebat Franciscus Briot. (Abgeb. Collection Sauvageot T. 43). Er zeichnet gleichfalls F. B.; die Medaillen, soweit ich sie kenne, stammen von derselben Hand wie der Zinnguß, der E. unbekannt geblieben ist. Die Bezeichnung Binders, Friedrich Briot, dürfte somit wohl auf einem Irrtum beruhen.

Als ein Erman unbekannt gebliebener Medailleur ist Jobst Camerer zu Halle a/S. anzuführen, welcher 1558 dem Rat der Stadt Köln a/Rh. als Geschenk eine von ihm gefertigte Bronzemedaille mit dem Porträt Karls V. überschickt. (Vergl. Ennen: Zeitschr. f. bild. K. VII, 143). Endlich ist hier Anton Eisenhoit aus Warburg zu nennen, von dem mir drei Medaillen bekannt geworden sind, deren zwei bereits bei Lessing (Die Silberarbeiten des A. Eisenhoit) beschrieben sind, die dritte fand sich auf der Ausstellung in Düsseldorf 1880; ich stelle sie hier zusammen.

1585—1589 (oval, gegossen) Brustbild der Fürstbischof Theodor v. Paderborn (aus dem Hause Fürstenberg), Umschrift: Theodorus D. G. elect. et confirmat. eccles. Paderb. Rückseite: Wappen des Bischofs mit Umschrift: Concordia insuperabilis. (Eingelassen in den Knauf des Kruzifixes.) Abgeb. Lessing. a. a. O. S. 11.

1585—1589. (rund, geprägt) Wappen des Fürstbischof Theodor. Rückseite unsichtbar. — (Eingelassen in den Fuß des Kelches, und der Pax.) Lessing, S. 6 und 12.

1589. (rund, gegossen) Brustbild des Fürstbischof Theodor. Rückseite: Wappen mit Umschrift: Concordia insuperabilis 1589. Gnadenpfennig in Kartouchenumrahmung mit Steinen besetzt an drei Kettchen. Im Besitz der Familie Fürstenberg-Mussendorf.

Vortreffliche Arbeit, sehr flach modellirt. Die Medaillen stammen ohne Frage von einer Hand, welche durch Kruzifix und Kelch bestimmt ist.

Dem Buch sind sehr sorgfältig gearbeitete Register der Künstler und dargestellten Personen angefügt. Die Monogramme der Meister, welche in Facsimile gegeben sind, dürften auch für die Geschichte der Goldschmiedekunst nicht ohne Wert sein. Auf elf Tafeln sind Abbildungen von Medaillen beigegeben, welche „die charakteristischen Eigenschaften der verschiedenen Künstler gut repräsentiren". Alles in allem hat der Verfasser auch der Kunstgeschichte einen großen Dienst erwiesen: man kann dem Buch nur die weiteste Verbreitung wünschen. A.P.

IX.

Die Fälscherkünste (Le Truquage) von Paul Eudel. Autorisirte Bearbeitung von B. Bucher. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow 1885. 8°. XII, 220 S.

M. R. — Trotz der Kürzungen, die der Übersetzer vorgenommen, und trotz der Anmerkungen und mannigfachen Verbesserungen, die er beigefügt hat, macht das Buch den Eindruck einer Causerie. Es enthält alle bekannten Sammler- und Fälscheranekdoten, sowie eine Reihe neuer, die dem deutschen Publikum unbekannt sind. In 27 Kapiteln — Einleitung, Prähistorisches, Ägyptische Altertümer, Antike und mexikanische Thonwaren, Glas, Münzen und Medaillen, Goldschmiedekunst, Alte Bilder, Moderne Bilder, Kunstblätter und Zeichnungen, Email, Terracotta, Faience und Steinzeug, Sèvres-Porzellan, Deutsches, englisches und italienisches Porzellan, Chinesisches und japanisches Porzellan, Bücher und Einbände, Autographen, Möbel, Bronzen, Tapisserien, Gewebte Stoffe, Elfenbein, Wehr und Waffen, Musik-Instrumente, Verschiedenes, Schlußbetrachtungen — wird der Stoff behandelt: es bleibt demnach kein Zweig des Kunsthandels unberührt. Wir lernen in jedem Kapitel, deren wertvollstes vielleicht das über Sèvresporzellan ist, eine Reihe von Fälschungen älterer und neuerer Zeit kennen, sowie die Geschichte ihrer Aufdeckung. Das Buch ist geschrieben um zu unterhalten und außerdem um den unerfahrenen Sammler vor Schaden zu bewahren; diesen letzteren Zweck wird es gewiß erfüllen, indem es ihn so unsicher machen wird, daß er lieber für die Zeit, in welcher die Lektüre des Buches bei ihm nachwirkt, gar nicht kauft. Ein Mittel zur Belehrung für die schwierigen Fälle, in welchen man für sich oder für die einem unterstellte Sammlung eine Entscheidung über echt oder unecht zu treffen hat, bietet das Buch natürlich nicht: das wäre auch sehr schwer — unmöglich ist es nicht — und jedenfalls könnte man es nicht in einem für die Lektüre bestimmten Buche thun.

Gegenüber der durch die Fälschung heraufbeschworenen Gefahr möchte ich bemerken, daß sie jedenfalls übertrieben wird, denn sie geht nur den Kunsthandel — die Käufer und die Verkäufer — an, für die Kunstgeschichte hat sie kein Interesse. Die gelungenste Nachahmung, die den gewiegtesten Kenner täuscht, wird nach einer Reihe von Jahren als die Fälschung einer ganz bestimmten Zeit entdeckt werden. Wie der Stil wechselt, so wechselt die Art zu sehen, der Ductus der Hand, und was gemacht ist, sei es in freier Erfindung, sei es in Nachahmung, trägt neben allen anderen beabsichtigten Stilreminiscenzen auch unwillkürlich den Stil der Zeit an der Stirne, die es hervorgebracht. Nur die Gegenwart kann über Original und Nachahmung getäuscht werden, ein Jahrzehnt genügt, um den Irrtum erkennen zu lassen. Mögen ruhig die großen und kleinen Sammler fortfahren ihre Kabinette mit Imitationen zu füllen, die Kunstgeschichte wird dadurch nicht gefälscht werden.

Das Glas.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.

II.

Anteil der Technik an der Formgebung*).

Wie entstehen die Gläser, deren wir uns zum Trinken bedienen, die Kannen und Pokale, Becher und Kelche, wie die andern Hohlformen, die Vasen, Flaschen u. s. w.? Ein Teil davon wird nach neuen Entwürfen von Künstlern gefertigt, bei einem zweiten produziren die Glasmacher nach traditionellen Formen oder eigenen Erfindungen.

Da wir uns hier nur um die heutige Art der Herstellung des Kunstglases kümmern wollen, und zwar um die Herstellung der neuen, noch kein Jahrzehnt lang bei uns aufgetauchten Formen der sogenannten „Barockgläser", so sehen wir von den rohen Arbeiten der Waldhütten und den alten, immer wieder produzirten Formen ab, um uns in das Atelier jener Künstler zu begeben, welche die Glasbildnerei auf jene neuen Bahnen führten.

Selbstverständlich müssen Künstler, die für Glas entwerfen sollen, sich mit der Technik speziell vertraut gemacht haben. Dies ist nun aber nicht immer so gründlich der Fall, daß nicht der Glasmacher sich genötigt sähe, dann und wann kleine Abänderungen wegen Leichtigkeit der Herstellung oder aus Rücksicht auf praktische Verwendbarkeit vorzunehmen. Besser wäre es freilich und das Ideal der Glasbildnerei, wenn der Glasmacher zu gleicher Zeit auch der Erfinder sein würde. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß dieses Ideal seiner Zeit auf Murano seine Verkörperung gefunden hat.

Zu besagten Entwürfen zurückzukehren, so eignen sich nun einzelne dazu, von geschickten Glasmachern, aber auch nur von solchen, aus freier Hand und ohne Beihilfe eines Models ausgeführt zu werden. Diese Art von Arbeit heißt, da die Drehung der Pfeife mit dem daran hängenden Glasgegenstand gewöhnlich auf den Führungsarmen des sog. Glasmacherstuhles ausgeführt wird, Stuhlarbeit, während jene Technik, welche mit Modeln operirt, Formarbeit genannt wird. Wir bemerken übrigens sofort, daß auch letztere Herstellungsweise die Rotation nicht entbehren kann, daß dazu aber der mit Holzplatten armirte Schenkel des Arbeiters benutzt wird. Diese Armirung führt den Namen Sattel.

Da nun die Formarbeit, zu welcher auch weniger geübte Kräfte verwendet werden können, heutzutage die Stuhlarbeit mehr und mehr zurückdrängt, und da gelegentlich doch alle Prozeduren der Stuhlarbeit auch bei der Formarbeit vorkommen, so genügt es für uns, diese letztere zu betrachten.

Nach der Entwurfzeichnung werden im Bureau der Glashütte Schablonen der Silhouette des betreffenden Gefäßes geschnitten, was auch von der Hand eines Künstlers geschehen sollte, denn

*) Als litterarische Hilfsmittel zu Abfassung dieses Artikels wurden benutzt: Benrath, Die Glasfabrikation, Braunschweig, Friedrich Vieweg u. Sohn, 1875. — Karmarsch u. Heeren, Technisches Wörterbuch, III. Auflage, ergänzt und bearbeitet von Prof. Friedrich Krick und Prof. Dr. Wilhelm Gintl, IV. Bd. Prag, 1880. Verlag von A. Haase. — Friedrich, die altdeutschen Gläser, Beitrag zur Terminologie und Geschichte des Glases, herausg. vom Bayerischen Gewerbe-Museum in Nürnberg. 1884.

bekanntlich sind seine Kurven durch einen unachtsamen oder ungeschickten Zeichner beim Pausen leicht zu verderben und können beim Ausschneiden weiteren erheblichen Schaden erleiden. (Wir sprechen aus Erfahrung!) Eine dieser Schablonen wird nun dem Dreher der Hütte zur Beschaffung der Hohlform, des Models, übergeben. Bei derselben sind nicht nur etwaige anzusetzende Teile, als da sind Henkel, Fäden, Knöpfe, Steine u. s. w., weggelassen, sondern auch gewisse Partien so gebildet, daß nachher das Material für die spezielle Form zur Genüge vorhanden und dieselbe leicht daraus gestaltet werden kann. Bei einer Kanne mit Schnauze wird beispielsweise die Hohlform vom Dreher nur derart gebildet, als wenn die Kanne nach oben in einen gleichförmigen Trichter endigen würde.

Auch stark vorspringende Umgürtungen, wenn sie sogleich mitgeblasen, nicht erst aufgesetzt werden sollen, könnten nicht erzielt werden, wenn der Dreher sich einfach damit begnügen würde, die Form, wie sie vorgezeichnet ist, herzustellen. Denn der Hauch des Bläsers reicht nicht hin, das Glas in diese weit ausladenden Profile ganz hineinzutreiben. Der Dreher macht also für solche weit ausladende Profile tiefere spitze Einschnitte, welche das Glas, sich von selber abrundend, nur zum Teil ausfüllt. Das zum Model verwendete Material ist Buchenholz. Früher wurde ein entsprechend großes Stück zerspalten, auf beiden Spaltflächen die Schablonen aufgepaust und dieselben durch Charniere so an einander befestigt, daß die beiden Hälften sich wie ein Buch aufschlagen ließen. Dann wurden die zusammengeklappten Stücke in der Drehbank befestigt und nun an der Hirnseite des Holzes hineingedreht. Jetzt wird allgemein ohne weiteres in den ungespaltenen Klotz hineingedreht, und es der Schätzung des Drehers überlassen, die verschiedenen Weiten und die Form der Ausbauchungen und Einkehlungen zu treffen. Zur Beihilfe schiebt allerdings der Dreher die Schablonen hie und da hinein, und probirt, ob ihm sein Werk gelungen. Fällt die Untersuchung befriedigend aus, so zerspaltet er das Holz und bringt nun die Charniere an.

Der fertige Holzmodel wird ins Wasser geworfen, woselbst er bis zum Gebrauch einige Zeit zu bleiben hat. Bei komplizirten Formen kann derselbe etwa fünfzigmal benutzt werden, bei einfacheren öfter; daß aber das erste und das letzte aus demselben gewonnene Produkt merkbare Unterschiede zeigen, ist klar.

Für solche Glasgegenstände, welche in größerer Menge hergestellt werden, und wobei es auf ein genaues Maß ankommt, z. B. bei feineren Gläsern, welche beschlagen werden, oder die in eine bestimmte Metallfassung kommen sollen, wie z. B. Kannen, Pokale, Lampen u. s. w., stellt man Modelle aus Eisen her. Auch Thonmodelle kommen vor.

Ebenso bedient man sich des Eisens und des Thones zu den gegossenen, resp. gepreßten Gläsern, welche wir hier nur erwähnen, sonst aber, als rein mechanisch hergestellte Produkte, außer acht lassen wollen. Der oben besprochene Holzmodel wird dem Glasbläser eingehändigt, oft auch noch ein Vormodel (Hilfsmodel), welcher ihm zu leichterer Herstellung der Form dieselbe zuerst im allgemeinen giebt. Zugleich erhält der Bläser eine nach der Entwurfzeichnung gefertigte Schablone. Außerdem zeigt ihm der Hütteninspektor den Entwurf selbst und verständigt sich mit ihm allenfalls über den Gang der Herstellung.

Soll ein Glas eine Flächung oder Rippung erhalten, so ist vor dem Einblasen in den Hauptmodel noch von dem sog. optischen Model Gebrauch zu machen. Derselbe besteht aus gebranntem Thon oder aus natürlichen, leicht bearbeitbaren Steinen, wie Talk-, Grazer-Stein u. s. w.

Die aus dieser geflächten oder gerippten Hohlform hervorgehende Glasblase behält die Flächung oder Rippung auch noch bei, wenn sie hernach in eine andere Form eingeblasen wird, welche ihr erst den spezifischen Umriß verleiht.

Für aufzusetzende Rosetten, Masken und dergl., welche aus freier Hand zu bilden die schnelle Erkaltung des Glases nicht zuläßt, gebraucht man Model und Stempel aus denselben eben genannten Materialien, wie auch aus Eisen.

Ehe wir nun die Verarbeitung des Glases schildern, mag eine allgemeine Charakteristik desselben hier Platz finden. Glas ist der einzige Stoff, welcher in glühend-flüssigem Zustand bearbeitet werden muß, und zwar nicht nur mit der durch Instrumente einfachster Art bewehrten Hand, sondern mehr noch mittels des Hauches der Lunge, mittels des Blasens. Die alles in Maschinen umsetzende Zeit hat allerdings endlich auch eine Vorrichtung getroffen, wodurch

den Glasmachern wenigstens ein Teil der Lungenstrapaze abgenommen wird. Wir meinen die kleine Handluftpumpe, nach ihrem Erfinder Robinet piston Robinet genannt, welche derselbe 1821 seinem Gewerbe schenkte.

Noch am meisten Verwandtschaft mit der Glasverarbeitung haben Schmiedearbeit und Metallguß.

Allein der Schmied kann allenfalls sein Eisen erkalten lassen, dann wieder anwärmen und fortfahren; beim Glas dagegen ist, wenn man es über einen bestimmten Punkt hinaus erkalten läßt, von gewissen Prozeduren mit ihm rein abzusehen, und der Glasbläser schlägt ein solches Stück, mit dem ihm dies passirt, einfach von der Pfeife und wirft es in seinen Scherbentrog. Der Metallguß hat sodann zwar nicht nur mit dem Glasguß, resp. der Glaspressung Ähnlichkeit, sondern auch mit der Formgebung durch die Glasbläserei, indem bei ihm ebenfalls eine Holzform gebraucht wird.

Der große Unterschied zwischen Metall- und Glasbildnerei besteht aber darin, daß der Metallgießer entweder seine Form vollständig zuvor mit aller Behutsamkeit und Gemächlichkeit anfertigen und nachher den Guß durch Ciseliren noch ausarbeiten kann, oder aber eine Grundform, die er sich gegossen, nach dem Erkalten der Masse eventuell durch Anlöten, Anschrauben u. s. w. noch zu komplettiren vermag.

Der Glasbläser dagegen muß sein Werk stückweise, aber ohne Aufhören, mit größter Behendigkeit je in einem Zeitraum von wenigen Minuten zuwege bringen, in der kurzen Frist, welche das Glas an der Luft braucht, um vom flüssigen Zustand bis zu jenem der Biegsamkeit zu erkalten. Ja bei gewissen Manipulationen ist ihm ein noch engerer Zeitraum belassen; wenn es sich z. B. um gesponnene Teile, um das Ansetzen von Tropfen und dergl. handelt. — Alsbald muß das Stück, das an der Pfeife sitzt, wieder ins Feuer; es muß dort, wie auch in der Luft, unaufhörlich gedreht werden, weil es sonst von der Pfeife herabsinkt. Genau muß der Arbeiter die im Feuer vor sich gehende Erweichung abschätzen, und die Pfeife im richtigen Momente aus dem Ofen entfernen, damit das Gefäß nicht zusammenschmilzt. Das im Werden begriffene Glasgefäß ist ein Amphibium, das weder lang in der Luft noch lang im Feuer leben kann. Wir haben ein modernes Glas gesehen, das mit 150 frei hängenden Glasringen verziert war und sonach mehr als 150 Mal im Feuer gewesen sein mußte.

Eine weitere Schwierigkeit der Glasbildnerei besteht sodann darin, daß man nicht, wie bei so vielen andern Techniken, den Stoff mit den Händen anfassen kann, daß die zu bildende Masse vielmehr, wie schon bemerkt, am Ende einer langen Röhre sitzt und in erster Linie durch Blasen und Schwenken geformt werden muß.

Sehen wir nun nach diesen allgemeinen Erörterungen, wie der Glasmacher es anfängt, ein Stück, dessen Zeichnung und Model er ausgefolgt erhalten, herzustellen.

Derselbe steht vor dem Ofen auf der „Arbeitsbühne“ oder „Werkstätte“; zu seinen Instrumenten gehören vor allem verschiedene Pfeifen. Diese seine Hauptinstrumente sind eiserne Röhren, mit einem Mundstück an einem Ende und einer kolbenartigen Erweiterung am andern, sowie mit einem hölzernen Muff zum Anfassen versehen. Weitere Werkzeuge sind die Hefteisen, feste, mit kleinem Knopfe versehene Eisenstäbe, die Bind- oder Fadeneisen, welche zum Umlegen von Glasbändern und Ringen dienen, ferner federnde Zangen (Zwackeisen), verschiedenerlei Scheren, eine große, von der Form einer Schafschere, dann die Zwinkerschere und eine kleine Handschere, Rollscheren mit eingeschnittenen Profilen für Profilirungen von Füßen und dergl., ein U-förmiges Auftreibeisen (auch Auftreibschere genannt), ein Walkholz, d. i. ein schlegelartiges, auf beiden Seiten leicht ausgehöhltes Holz, ein Platschholz, zur Nachhilfe bei Formung des Gefäßkörpers dienend, ein Henkelholz zum Formen der Henkel und ein Zirkel.

Da es sich um ein komplizirtes Stück handeln soll, so hat der Glasmacher sich Gehilfen genommen, welche gleichfalls gerüstet sind.

Es kann uns hier nicht interessiren, die genaue Verteilung der Arbeit zwischen dem Hauptarbeiter, dem Meister oder Fertigmacher, wie er genannt wird, und seinen Gehilfen, in Betracht zu ziehen. Ebensowenig ist es unsere Aufgabe, alle Details der Arbeit namhaft zu machen; es genügt für unseren Zweck, von jenen Operationen, welche ein Moment der künstlerischen Gestaltung bilden, Notiz zu nehmen.

Der Glasmacher beginnt seine Arbeit damit, aus dem im Ofen stehenden Hafen mit der Pfeife einen Klumpen glühend flüssiges Glas zu fangen.

Dieser Glasklumpen wird auf einer am Wassertrog befestigten horizontalen eisernen Platte, der sog. Marbelplatte (ursprünglich war dieselbe aus Marmor), gewälzt, „um schon gleich anfangs eine möglichst gleichmäßige Verteilung der Glasmasse an der Pfeife zu erzielen, da dies die Grundbedingung des Gelingens selbst des einfachsten Gegenstandes ist".

Wenn es nun ein Gefäß von größeren Dimensionen werden soll, so bläst er sich aus dem Glasklümpchen eine kleine Kugel. Durch Marbeln und Formen auf dem Walkholz, sowie auch durch Senkrechthaltung der Pfeife und durch Schwenkung derselben, bildet er aus der Kugel eine gestreckte Form, das sog. Kölbchen (Külbchen), dies ist der Embryo des beabsichtigten Gefäßes. Mit diesem Kölbchen kann der Glasmacher nun schon mehr Glas fangen.

Bereits dieses zweite Eintauchen ist ein Akt von großer Wichtigkeit, denn der Glasmacher muß die Quantität genau berechnen, welche er dem Hafen entnimmt, sonst wird das Glas zu dick oder zu dünn. Ist es zu dick, so füllt es eine Form mit stark gebogenen Kurven und schmalen Prominenzen unvollständig aus, der Umriß wird also unscharf, das fertige Glas zu schwer und, wenn farbig, zu tief im Kolorit. Ist es zu dünn, so wird die Form zwar im Model scharf ausgeprägt, aber es ist Gefahr vorhanden, daß bei weiterem Manipuliren mit demselben, etwa beim Ansetzen eines Fußes oder der Bildung der Mündung, die Form wieder verzogen werde. Noch dazu ist mit einer so dünnen Glasblase, raschen Erkaltens wegen, viel schwieriger zu operiren.

Zu berücksichtigen ist auch, daß bei farbigen Gläsern größere Flächen fast farblos erscheinen, während die stärker gerundeten, dickeren Teile intensiv gefärbt aussehen.

Nun wird aber auch der beste Glasmacher

Fig. 5. Krystallgläser. (Germanisches Museum.)

nicht mathematisch genau immer dasselbe Quantum treffen können; und in der That sind unter hundert Glasgefäßen derselben Form nicht zwei einander völlig gleich.

Es ist nun aber bei einem künstlerischen Stück Sache des Glasmachers, diese kleinen Abweichungen nicht zu künstlerischen Mängeln werden zu lassen, sondern mit Geschick, entsprechend dem Mehr oder Weniger der Glasmasse, kleine Modifikationen zu bewerkstelligen. Bei einem Kelch z. B., der etwas weniger ausladend geworden, muß der Fuß auch etwas anders werden, als ursprünglich projektirt war, damit beides wieder in Einklang kommt.

In derlei unumgänglich notwendigen Improvisationen waren jedenfalls die alten vene-

zianischen Glasmacher Meister. Man darf nur eine Anzahl von ihren Gläsern, denen dasselbe Motiv zu Grunde liegt, mit einander vergleichen, so wird man in den kleinen Variationen ihrer Details das eminent feine künstlerische Gefühl sofort erkennen.

Kehren wir indes zu unserem Glasmacher zurück, der noch mit dem Glas, das er an das Kölbchen gefangen, und inzwischen etwas geformt hat, auf uns wartet. Er bläst dasselbe Gefäß oben auf zu sitzen kommt, wobei zu gleicher Zeit geblasen wird.

Ferner können Ringe umgelegt oder Auftropfungen gemacht, Henkel angesetzt werden u. s. w., wobei immer das Zuviel der Masse abgezwickt wird. Soll die Mündung des Gefäßes gebildet werden, so kann dasselbe nicht an der Pfeife sitzen bleiben. Es wird vielmehr am entgegengesetzten Ende an einem Hefteisen befestigt und hierauf von der Pfeife abgeschlagen.

Fig. 6. Sarazenische Gläser.
Nationalmuseum in München. Schatz von St. Stephan in Wien. Grünes Gewölbe. Germanisches Museum.

nun in den nassen Holzmodel, den ein Lehrjunge knieend zusammenhält, unter Drehen der Pfeife im Munde ein. Das geblasene Stück, welches sich inzwischen soweit abgekühlt hat, daß es nur in den schräg gesehenen Wandungen noch die Röte der Glut zeigt, steckt er nach kurzer aufmerksamer Besichtigung rasch wieder ins Feuer. Je nachdem werden nun sogleich weitere Operationen mit demselben vorgenommen; es erfolgt, wenn nötig, ein weiteres Aufblasen, ein Schwenken, um die Form etwas in die Länge zu ziehen, oder wenn mehr Breite gewünscht werden sollte, ein Aufstampfen auf den Boden, auch wohl ein Umkehren der Pfeife, so daß das Das überflüssige Glas schneidet dann der Glasmacher mit der Scheere weg. Soll ein Ausguß gebildet werden, bei einer Kanne z. B., so bringt er ihn durch Ziehen und Drücken mit dem Zwackeisen und dem Platschholz zuwege. Schließlich werden dann die scharfen Kanten wieder im Ofen zerschmolzen.

Nun kann auch der Fall vorkommen, daß die anfänglich hergestellte Hauptform des Gefäßes sehr lange unter beständigem Neuanwärmen unverändert an der Pfeife verharren muß. Dies findet dann statt, wenn Teile, die zu der Hauptform hinzugefügt werden sollen, komplizirter Art sind. Zu ihrer Herstellung benutzt man das nächstgelegene

Arbeitsloch im Ofen. Ein solches Beispiel bietet die in unserer Fig. 7 geschilderte Entstehung eines Pokales.

Bei dem Zusammenfügen der einzelnen Teile, wobei darauf zu sehen ist, daß die senkrechte Achse gewahrt bleibt, und nicht durch zu starken Druck Kurven verbogen werden, entwickeln die Glasmacher eine wahrhaft taschenspielermäßige Geschicklichkeit und Geschwindigkeit.

Durch Ziehen, Blasen und Streichen werden entstandene unvermeidliche Mängel wieder ausgeglichen, wobei ebenso, wie bei der Bildung eines Ausgusses oder eines Henkels und bei

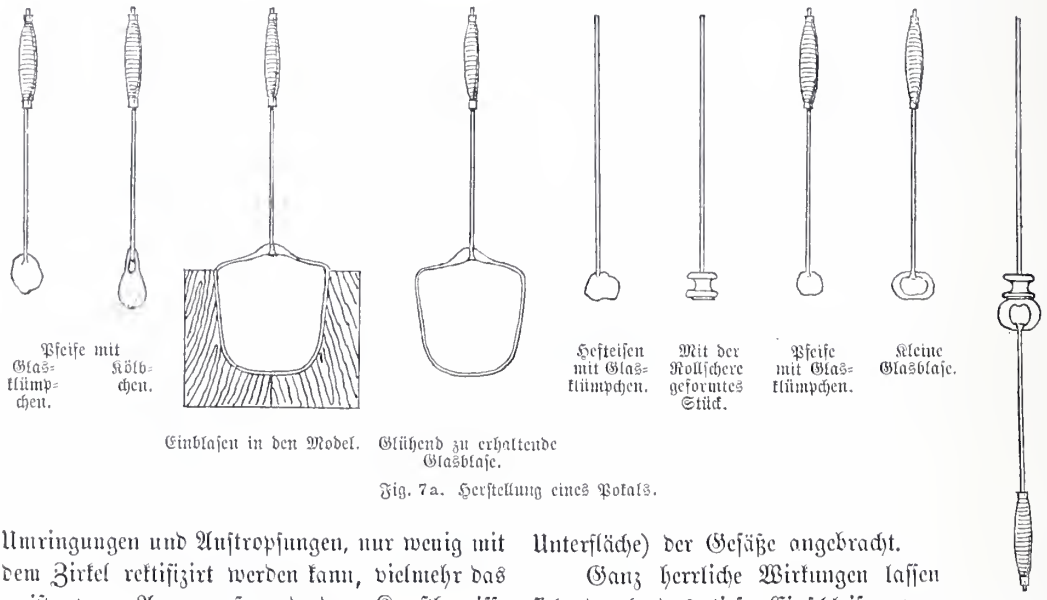


Fig. 7a. Herstellung eines Pokals.

Umringungen und Auftropfungen, nur wenig mit dem Zirkel rektifizirt werden kann, vielmehr das meiste vom Augenmaß und dem Kunstbegriffe des Glasmachers abhängt. Hat die Zusammenfügung glücklich stattgefunden, so wird das Glas von der Pfeife abgeschlagen, und die Mündung in schon geschilderter Weise vollendet. Das fertige Glas übernimmt ein Lehrjunge auf eine Stange und trägt es in den Kühlofen.

Unter Umständen harren nun des Glases noch einige Prozeduren, welche sein junges Leben sogleich wieder ernstlich gefährden. Das Schleifrad giebt dem Ganzen oder einzelnen Teilen eine präcise Form, zumeist, aber nicht immer, wird der Fußstand dadurch geebnet. Soll es noch besonders geschmückt werden, so geschieht dies durch den Schliff, Gravirung, Ätzung, das Sandgebläse, Bemalung oder Vergoldung. Die beiden letzteren Verzierungsarten bringen es abermals in den Ofen, aber in eine weit geringere Hitze.

Bezüglich des Schliffes der Gläser ist noch zu bemerken, daß unter den alten Krystallgläsern beiderlei Arten vorkommen, jene Gattung, bei welcher durch den Facettenschliff das Glas eigentlich erst seine definitive Form erhält und jene andere, wo der Schliff, außer zur Adjustirung einzelner Teile, nur zur Dekoration dient. Unsere Fig. 6 zeigt Gläser, welche wie die facettirten durch dicke Wandungen Brillantesseffekte zu erzielen streben, im Gegensatz zu jenen aber durchaus rundliche Formen besitzen. Sie sind zu betrachten als Nachahmungen der Gefäße aus Bergkrystall. Verzierungen werden nun entweder auf der Vorder- oder Rückseite (resp. der Ober- oder Unterfläche) der Gefäße angebracht.

Ganz herrliche Wirkungen lassen sich durch das tiefe Einschleifen von Dessins auf der Unterseite eines Glases erzielen, wenn man dabei derart verfährt, daß dieselben von oben durch das Glas hindurch gesehen als Reliefs erscheinen. Daß erhabene Dekorationen aus der Dicke der Glaswandungen ausgeschliffen werden, kommt in unserer Zeit selten vor, diese Technik war dagegen in der Antike sehr beliebt (Fig. 1). Auch bei den Arabern, den Miterben antiker Kultur, finden wir dieses Verfahren (Fig. 2). Der Antike gehört auch die allermühsamste, zeitraubendste und gefährlichste Verzierungsweise an, nämlich jene, wobei aus der Dicke des Glases ein freies Netz herausgeschliffen wird, das nur durch dünne Stege mit dem Grunde verbunden bleibt (vasa diatreta). (Fig. 1.)

Daß man bei Gläsern, welche eine ausgiebige Verzierung irgendwelcher Art erhalten sollen, besonders aber wenn der Schliff dazu

auserſehen iſt, bei der Allgemeinform darauf Rückſicht zu nehmen hat, braucht kaum erſt geſagt zu werden.

Bei unſerer Beſchreibung der Glasmacherei haben wir nur die in jeder Hütte, wo Kunſtglas fabrizirt wird, vorkommenden Manipulationen in Betracht gezogen, nicht aber jene noch weit ſchwierigeren, welche bei der Filigrangläſererzeugung, der Milleſioribildung und den übrigen Laminationsprozeſſen zur Anwendung zu kommen haben.

Aus unſeren Erörterungen dürfte jedoch hervorgehen, daß ſchon die Herſtellung eines einfachen, ſchöngeformten Glaſes kein leichtes Ding iſt. Es dürfte ferner zur Genüge erhellen, wie viel bei der Entſtehung eines ſolchen auf den Glasbläſer und ſeine perſönliche Geſchicklichkeit ankommt, ja ſelbſt auf ſeine Geneigtheit.

Unter den Glasmachern herrſcht daher ein ziemliches Selbſtbewußtſein, ſie machen nicht viel Federleſens; wenn es ihnen an einem Orte nicht mehr gefällt, ſo ziehen ſie davon in eine andere Hütte, falls nicht Familienverhältniſſe ſie zurückhalten. Die ſeltſame Beſchäftigung, bei welcher der Arbeiter, wie er wohl fühlt, Geſundheit und Leben einſetzt, das Anſtrengen der Lunge, das Stehen und Arbeiten am Feuer, welches unaufhörliche Tranſpiration und damit einen großen Durſt erzeugt und zum Trinken verleitet, die Einteilung der Arbeitszeit in 12 bis 15 und mehr Stunden Schicht, die zum Teil auf den Tag, zum Teil auf die Nacht fallen, all das giebt den Glasmachern ein eigentümliches Gepräge, welches noch dadurch verſtärkt wird, daß viele Hütten in einſamen Waldgegenden verſteckt ſind.

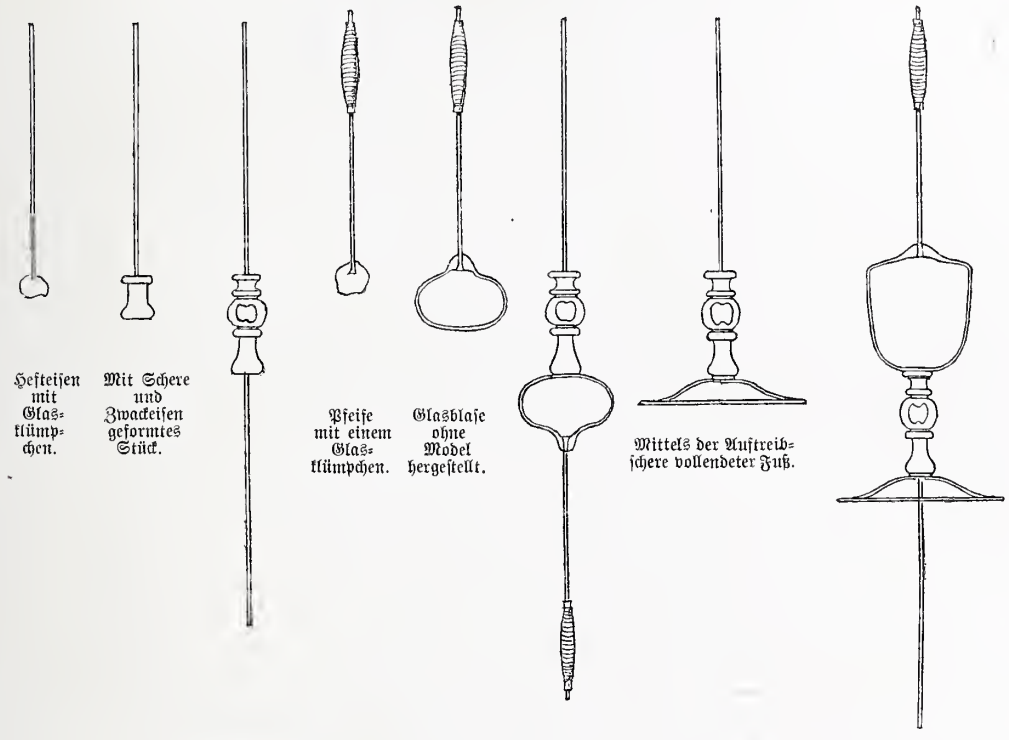
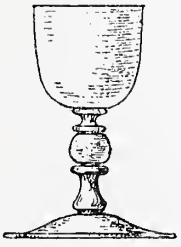


Fig. 7b. Herſtellung eines Pokals.



Fertiger Pokal.

Wir haben oben beſonders hervorgehoben, daß der Arbeiter ſelbſt ein ziemliches Können beſitzen müſſe und zwar nicht nur Handfertigkeit, ſondern auch künſtleriſches Verſtändnis. Dieſes letztere war in der antiken Welt jedenfalls in ganz beſonderem Maaße verbreitet, davon geben die aufgefundenen Gefäße Zeugnis (Fig. 1), bei den Arabern ſodann gleichfalls (Fig. 6), und dann aber namentlich auch in der Renaiſſanceepoche (Fig. 2—5). In der Neuzeit dagegen war dieſes künſtleriſche Verſtändnis und Geſchick bis vor etwa einem Jahrzehnt ſehr reduzirt.

Erſt in jüngſter Zeit hat ſich dasſelbe auch bei den Glasmachern ſichtlich gehoben, doch wäre namentlich durch guten Zeichenunterricht noch viel zu beſſern.

Wir wollen indes nicht verſchweigen, daß wir durch den Beſuch mehrerer großer Glashütten zu der Anſicht gelangt ſind, daß die höhere Güte und Schönheit der Ware in erſter Linie ein ſpezielles Verdienſt jedes betreffenden Leiters einer Glashütte iſt, welcher ſeinerſeits das nötige Verſtändnis beſitzen muß, um den Arbeiter auf die Unterſchiede von richtig und falſch, und von gut und weniger gut aufmerkſam machen zu können.

Einer dieſer Direktoren teilte uns mit, daß er bei jeder neuen Form die Proben ſelbſt leite und auf die begangenen Fehler aufmerkſam mache, und daß er ſo lange dabei bleibe, bis die Arbeiter die Feinheiten der Form und dasjenige überhaupt, worauf es vor allem ankomme, begriffen hätten. Es ſei aber merkwürdig, daß, wenn er etwa einige Wochen verreiſt geweſen, die Arbeiter regelmäßig während dieſer Zeit etwas von dem richtigen Wege abgekommen ſeien und aufs neue von ihm dazu hätten zurückgeführt werden müſſen. Und doch ſollten wir uns auch bei den Erzeugniſſen dieſer Fabrik, obwohl ſie zu den beſten Produkten der Gegenwart gehören, überzeugen, daß wir Neueren noch nicht wieder auf der Höhe unſerer Vorfahren ſtehen. Der Vergleich eines alten Originals mit einer genauen Kopie ergab, daß das alte doch noch mit ungleich mehr Gefühl und Chic gemacht ſei, als das neue.

Eine ähnliche Abſtufung in der Güte ergiebt der intereſſante Vergleich von alten venezianiſchen Gläſern und ſolchen, die den Venezianern in deutſchen, franzöſiſchen und niederländiſchen Hütten nachgebildet wurden (Fig. 3 und 4). Erſt wenn man dieſen Vergleich anſtellt, begreift man den Enthuſiasmus, der zur Zeit der Renaiſſance für jene kleinen Kunſtwerke geherrſcht hat und in den Sammlerkreiſen unſerer Zeit abermals entflammt iſt. Der Laie hat dann wenigſtens einigermaßen einen Anhaltspunkt, um Preiſe, welche ihm geradezu wahnwitzig dünken, zu verſtehen.

Überdenkt man nun alles oben Vorgebrachte, ſo kommt man zu dem Satze, daß jedes beſonders gelungene, ſchöne Glas irgendwelcher Sorte immer auch als ein Unicum zu betrachten iſt, das ſeine Entſtehung dem Zuſammentreffen einer Reihe von glücklichen Umſtänden verdankt.

Die jeweilige politiſche Konſtellation, reſp. Stellung einer Nation in einer beſtimmten Zeit, welche ja auf Induſtrie und Handel, auf Nachfrage und Angebot gewaltig einwirkt, der Zeitgeſchmack im großen und ganzen, die ſpezielle Situation einer Fabrik, der Geſchmack ihres Leiters, die Geſchicklichkeit des Glasbläſers, wie auch des Drehers der Hohlform, die momentane, mehr oder minder günſtige Dispoſition des Arbeiters, die Güte der eben verwendeten Glasmaſſe (ob dieſelbe mehr oder weniger zäh und ſpröde, mehr oder weniger ſchön im Farbton gelungen iſt), all das wirkt zuſammen und erklärt die bereits beſprochene große Ungleichheit der einzelnen Gläſer und die großen Unterſchiede in der Schönheit.

Es ſind dies eigentlich tröſtliche Betrachtungen, die dem neuerdings ſo gern gebrauchten, ausgetretenen Satze des Ben-Akiba: „Es giebt nichts Neues unter der Sonne, es iſt alles ſchon dageweſen“, gegenübergeſtellt zu werden geeignet ſind. Von ihnen wird auch der Einzelne angeſpornt, alles daran zu ſetzen, um die jetzige günſtige Konſtellation nicht vorübergehen zu laſſen, um etwas Vortreffliches zu leiſten, unſerer Generation zu Nutz und Freude und zum Stolze des Vaterlandes, wie zum Ruhme bei der Nachwelt.

Jenes von der Blaſirtheit ſo gerne citirte Wort Ben-Akiba's hat ſodann für das Glas um ſo weniger Bedeutung, als wir infolge der Zerbrechlichkeit desſelben keine allzu große Erbſchaft von vergangenen Zeiten angetreten haben. Wir können uns aber doch gewiß nicht damit zufrieden geben, zu wiſſen, daß das meiſte, das wir produziren, ebenſo ſchön oder noch ſchöner ſchon einmal dageweſen iſt, ob etwa ein Nero oder ein Doge Antonio Grimani ſchon ein ähnliches Glas in Händen hatte. Es fragt ſich vielmehr für uns, was wir heutzutage für unſeren täglichen Gebrauch hervorzubringen vermögen. Es fragt ſich, ob nur wenige ſich des fortwährenden Anblickes dieſer ſchönen Formen erfreuen dürfen oder aber viele Hunderttauſende im Volk.

Weitere Werke des Christoph Jamnitzer.

Von Arthur Pabst.

Mit Abbildung.

Pokal in Gestalt eines Mohrenkopfes. Arbeit des Christoph Jamnitzer.

Schneller als man erwarten durfte, hat sich die am Schluß des Aufsatzes in Nr. 2 dieser Zeitschrift ausgesprochene Hoffnung erfüllt, daß sich noch weitere Werke des Christoph Jamnitzer finden würden. Heute schon kann ich hier einige Nachträge geben; den Nachweis der hier neu verzeichneten Werke verdanke ich meinem Freunde Marc Rosenberg.

Zunächst hat meine auf stilistische Beobachtungen gegründete Vermutung (S. 23), die Kanne des grünen Gewölbes (IV, Nr. 293 des neuen Katalogs des Herrn Erbstein) sei ein Werk des Chr. Jamnitzer, eine urkundliche Bestätigung erhalten: die Kanne hat nach Angabe des neuen Katalogs die Marke des Meisters.

Ein bezeichnetes Werk des Meisters bewahrt die St. Johanneskirche zu Ansbach. Es ist eine runde Hostienbüchse auf vier aus Engelköpfen gebildeten Füßen ruhend. Am Körper ein Ornament in flachem, wohl gegossenem Relief, welches dem bandartigen Flechtwerk an der Unterseite des Gebälks des dorischen Tempels, der von Böttticher sog. torenfascia gleicht. Darauf zwei Wappen in Allianz: das männliche Wappen mit dem Andreaskreuz gehört der fächsisch-thüringischen Familie von Gräfen an [1]), das weibliche halbirt zeigt im oberen Felde ein wachsendes Lamm, im unteren drei Ähren (?). Auf dem Deckel ein Kruzifix. Gesamthöhe: 13 Centimeter.

Das an sich wenig interessante Stück ist immerhin beachtenswert, insofern es zeigt, daß in den Werkstätten der großen Meister nicht nur Prunkgeräte angefertigt wurden. Genau wie heute ist dort auch gewöhnlichere, wir würden sagen, Handelsware, entstanden, die im Gebrauch meist zu Grunde gegangen ist; die auf Bestellung gefertigten Prachtgefäße haben dagegen der Zeiten Sturm überdauert: in ihnen müssen wir die höchsten Leistungen der Meister erblicken, dürfen sie aber nicht als die Durchschnittsarbeiten der Werkstätten ansehen.

Ungleich wichtiger als das besprochene ist ein anderes mit dem Meister-, Wardein- und Wüchsenzeichen versehenes Werk des Meisters, welches wir in Abbildung nach einer Skizze mitteilen. Es ist ein silberner Pokal in Form eines Mohrenkopfes, dessen oberer Teil den Deckel bildet. Der Kopf ist mit einer breiten Binde geschmückt, auf welcher sich wiederholt ein einem T ähnliches Ornament befindet. Auf dem Scheitel ist ein rundes Glied mit einem Strauch aus Glasblumen und Glasperlen als Griff angebracht. Der Kopf ruht auf einem runden mit getriebenen Buckeln und gegossenen Bügeln geschmückten Fuß. Auf dem schrägen Halsabschnitt findet sich ein getriebenes Wappen: einköpfiger Adler n. r.; über seinen Körper und Flügel läuft ein horizontales Band mit drei zunehmenden Mondsicheln. Es ist das Wappen einer Nebenlinie der Florentiner Familie Strozzi. Der Kopf ist mit schwarzer Lackfarbe naturalistisch bemalt, ein Ver-

1) Die Bestimmung dieses wie des weiter unten beschriebenen Wappens verdanke ich dem Herrn Geheimen Regierungsrat Dielitz.

fahren, welches der Meister auch an dem Lenker des früher erwähnten Elefanten angewendet hat, wie denn überhaupt der Gebrauch der Lackfarben an Stelle des Email in der Silberschmiedekunst der Renaissance ein sehr ausgedehnter war. Auch die an dem Elefanten und in den Ornamentstichen Christophs öfter wiederkehrenden Schellen finden sich an dem Mohrenkopf als Ohrringe verwendet. Das Gefäß ist 52,5 cm hoch und befindet sich im Schloß Moritzburg bei Dresden.

Ohne weiteres springt es in die Augen, daß die sehr eigentümliche Form des Gerätes keine zufällige ist, sondern aus einem ganz bestimmten Grunde gewählt sein muß. Rosenberg dachte mit Rücksicht auf den Aufbewahrungsort an den heil. Mauritius, der ja häufig als Mohr gebildet wird, und wollte das T in der Haarbinde auf die thebäische Legion beziehen. Näher würde eine Beziehung auf die Familie Tucher liegen, welche bekanntlich einen Mohrenkopf im Wappen führt, wobei das T als Anfangsbuchstabe des Namens seine Erklärung fände. Auf die richtige Deutung hat mich jedoch Herr Geheimrat Dielitz gebracht, welcher mir erklärte, daß das Gefäß „bestimmt und jede andere Deutung ausschließend das Wappen der Florentiner Familie Pucci vorstellt". Die in der Binde erscheinenden drei T-förmigen Zeichen sind keine Buchstaben, sondern ursprünglich Hämmer, haben also mit dem Namen nichts zu thun [1]). Zu dieser Beziehung auf eine Florentiner Familie stimmt nun auch das oben erwähnte Wappen eines Zweiges der Strozzi-Familie, so daß wir in dem Pokal etwa ein Geschenk der einen Familie an die andere erblicken dürfen. Leider läßt sich eine bestimmte Veranlassung, welcher das Stück seine Entstehung verdanken könnte, nicht nachweisen.

1) Das Wappen der Pucci zeigt einen Mohrenkopf im silbernen Felde, in der Kopfbinde die erwähnten Hämmer. Letztere angeblich (Litta, famiglie celebri italiani; Pucci di Firenze. Tav. 1) weil die Ahnen des Geschlechts das ehrsame Tischlerhandwerk trieben, oder wegen der drei Hammerschläge, welche Kardinal Lorenzo Pucci beim Öffnen der porta santa im Jubiläumsjahr 1525 that. Später verlor sich die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung der Zeichen, man sah in ihnen ein T und legte denselben sogar das Motto: Tempori, Tempora, Tempera unter, obwohl der alte Wahlspruch der Familie „candida praecordia" lautete.

Die einzige enge Beziehung, in welche die Familien Pucci und Strozzi zur Zeit des Christoph Jamnitzer traten, ist die Vermählung der Maria Pucci, Tochter des Florentiner Senators Niccolo Pucci, mit Filippo Strozzi, Sohn des Senators gleichen Namens, am 1. Februar 1615. (Litta l. c.) Jedenfalls haben wir es aber eher mit einem für die Pucci gearbeiteten, von den Strozzi geschenktem Werke zu thun als umgekehrt. In das Tafelgeschirr der Familie Pucci paßte der Pokal gewiß trefflich hinein, denn sie besaß ein kostbares, mit ihrem Wappen geschmücktes Majolica-Service, von dem mir hin und wieder Stücke begegnet sind [1]).

Sehr interessant, wenn auch nicht auffallend ist jedenfalls die Thatsache, daß sich eine italienische Familie von einem deutschen Meister in Nürnberg einen Pokal anfertigen läßt: wir finden sonst oft den umgekehrten Fall, daß sich deutsche vornehme Familien ihre Tafel-Services in einer italienischen Majolicafabrik machen lassen. Daß Christoph Jamnitzer, von dessen Leben wir ja so wenig wissen, etwa in Italien gewesen ist, wäre ja nicht unmöglich: die vereinzelte Arbeit für eine italienische Familie und die italienische Form des Vornamens auf der Wiener Schüssel reichen freilich nicht hin, auch nur eine dahingehende Vermutung zu rechtfertigen.

Schließlich bin ich in dem vorigen Artikel nicht eingegangen auf eine von Bergau (Wartburg VIII, 138) aufgestellte Behauptung, daß zwei silberne Pokale des Grünen Gewölbes (IV, 290 und 294 des neuen Katalogs) in Gestalt eines Himmels- und Erdglobus von St. Christoph resp. einem Atlas getragen, von Chr. Jamnitzer begonnen resp. von Jeremias Ritter vollendet seien. Diese Pokale haben nach meiner Überzeugung gar nichts mit des Meisters Werkstatt zu thun: jetzt stellt sich nach Erbsteins Angaben heraus, daß es Augsburger Arbeiten sind. Ebensowenig halte ich die silberne Glocke der Reichen Kapelle (Abg. Stockbauer Taf. XIX) für ein Werk Christophs, weit eher für eine Arbeit des Wenzel Jamnitzer.

1) So im British Museum ein dreieckiges Salzfaß, als Arbeit des Fra Xanto Avelli bezeichnet (Bernal-Coll.); ein Teller bei Herrn Bankier Hainauer in Berlin; zwei Teller im South-Kensington-Museum (Inv. Nr. 1686/55 und 1693/55).

Tuchmacher-Karde, Eisen geätzt. Deutsche Arbeit 1594. Orig. im Nationalmuseum zu München. Aus v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke.

Bücherschau.

X.

Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. Von Dr. J. H. von Hefner-Alteneck. II. Band. (Fortgesetzt bis zum Jahre 1760.) Frankfurt a/M., Keller 1885. 14 Liefgn. à 6 Blatt in Kupferstich. Preis pro Liefg. 3 Mark.

P. — Vierzehn Jahre nach Abschluß des ersten Bandes der „Eisenwerke" überrascht uns der hochverdiente Herausgeber mit den ersten Lieferungen des zweiten. Es ist das zunächst ein sehr erfreuliches Zeichen für die Rüstigkeit des „Altmeisters deutscher Kunstforschung" und giebt der Hoffnung Raum, daß er noch lange an der Spitze des von ihm begründeten Nationalmuseums in München stehen möge, über dessen Zukunft nach seinem — wiederholt angekündigten — Rücktritt man ja ernstlich besorgt sein darf. Sodann aber darf man in diesen ersten Lieferungen die Fortsetzung eines Werkes begrüßen, dessen Bedeutung weit emporragt über ähnliche spätere Publikationen. Als 1861 die ersten Lieferungen der Eisenwerke erschienen: wer würdigte da diese Arbeiten des Mittelalters und der Renaissance? Schritt für Schritt hat sich das Werk und sein Autor den Boden erkämpfen müssen, und wenn heute alle Welt von dem Wert der Kunstformen jener Zeit überzeugt ist, so dürfen wir des Mannes nicht vergessen, der zuerst und allein ihren Wert erkannt, die Werke gesammelt und dadurch eine Fülle unschätzbaren Materials vor dem Untergang gerettet hat. Aber nicht nur gesammelt und gerettet hat er; er hat auch denjenigen, welche seine großartige Leistung, das königl. bayerische Nationalmuseum, nicht besuchen und benutzen können, die reichen Schätze desselben im Bilde zugänglich gemacht. Eine dieser Publikationen sind die „Eisenwerke". Da diese allgemein bekannt und verbreitet sind, genügt es hier nur auf die Fortsetzung des Werkes hinzudeuten. Dieselbe Umsicht in der Auswahl des Materials, dieselbe klare Art der Darstellung und Wiedergabe in der Zeichnung durch Stich nach den eigenen Zeichnungen des Herausgebers, welche speziell mit Rücksicht auf praktische Zwecke gewählt sind, werden auch diesem neuen Bande die weiteste Verbreitung sichern. Eine Erweiterung wird diese zweite Sammlung noch dadurch erfahren, daß nicht bloß Schmiedewerke des Mittelalters und der Renaissance zur Publikation gelangen — den Titel hat man aus begreiflichen Gründen nicht geändert —, sondern daß der Endpunkt der aufzunehmenden Arbeiten hier um ein Jahrhundert hinausgerückt ist (bis 1760), so daß auch die prächtigen Werke aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts sowie die üppigen und köstlichen Schmiedearbeiten des Rococo Vertretung finden werden. — Der Text enthält neben den nötigen Spezialangaben für die betreffenden Gegenstände auch allgemeine Erörterungen historischen und technischen Inhalts.

XI.

Les Adam et Clodion par H. Thirion. Paris, Quantin, 1885.

Für Luxusbücher scheint die Kaufkraft des französischen Publikums und der Mut der Pariser Verleger durchaus ungemindert. In Deutschland haben sich auch die besten Künstlerbiographien nicht über eine mäßige Reihe von Holzschnitten und wenige Bildtafeln hinauswagen dürfen; von Paris aus finden ununterbrochen kostbare Veröffentlichungen über die Klassiker und die Zeitgenossen Interesse und Absatz. Ein Quartband

von 400 Seiten, mit nahe an 20 Heliogravüren und über 50 Abbildungen im Text gilt einem Künstlergeschlecht, von dem sich nur einer, Clodion,

Karyatide vom Kamin im Boudoir der Marquise de Serilly. Arbeit von Clodion. South-Kensington-Museum.

zu bleibendem Ruhme auf seinem Gebiete, der dekorativen Plastik, durchgekämpft hat.

Bei uns Deutschen ruht die Aufgabe, die Meister der Vorzeit dem Liebhaber und Künstler von heute zu vermitteln, in den Händen der Gelehrten. Der „gebildete" Leser verlangt viel Räsonnement, historische und kulturgeschichtliche Seitenblicke, vor allem — und das mit Recht — den Vergleich mit gleichzeitigen Meistern, die Sonderung von Tradition und individueller That, kurzum kunsthistorische Kritik. Zu kurz kommt aber dabei das Auge. Gestehen wir es uns: die sorgfältigsten Beschreibungen, die treffendsten Vergleiche, die meisterlichsten Gleichnisse ersetzen nie und nimmer eine einzige genügende Abbildung. Wer hätte denn stets Gelegenheit, eine Photographie oder einen Abguß der so laut gepriesenen Herrlichkeit zu Rate zu ziehen? Ich habe mich an manchen mit Kenntnis und Geschmack geschriebenen Abschnitten unserer kunstgeschichtlichen Litteratur gefragt, ob sie schon mehr als ein Dutzend persönlich unbeteiligter Leser gefunden haben. Der Schriftsteller und der Verleger mögen bedenken, daß es dem Publikum nicht an Teilnahme, aber an Anschauung fehlt. Wer sehen und verstehen lehren will, der trete hinter, nicht vor das Bild. Gelehrsamkeit und Takt wird er in vollem Umfange auch in der Wahl und Anordnung der Darstellungen erproben können.

In allem Äußeren kann Herrn Thirions Buch als Muster gelten. Jedes geschichtlich bedeutende Werk seiner Meister wird abgebildet, von den gleichartigen Arbeiten des Clodion eine stattliche Reihe, die auch den Umfang seiner Thätigkeit darstellt. Und es ist ein gutes Stück der französischen Kunst, über hundert Jahre, das sich in der Geschichte dieser Familie von Bildhauern widerspiegelt.

Die drei Brüder Adam sind um den Anfang des 18. Jahrhunderts geboren; ihr Neffe, Claude Michel, genannt Clodion, geboren 1738, starb erst im Jahre 1814. Er ist der unübertroffene Meister der bildnerischen Kleinkunst, der die Koketterie des Rococo zur unbefangenen Grazie mildert; jeder Zeitgenosse der jüngeren attischen Schule hätte ihm die Hand gedrückt. Seine Oheime gehen uns Deutsche deswegen an, weil Friedrich der Große sich durch Kauf, Geschenk und eigenen Auftrag mit ihren Werken umgeben hat. Man muß nach Sanssouci gehen, um ihre Art zu studiren.

Schon der Vater der drei Brüder war Bildhauer, nicht groß an Kunst oder Ruhm, aber in seiner Heimat Nancy inmitten eines kräftigen Kunstbetriebes. Die Souveräne von Lothringen begannen mit dem Pomp ihres mächtigen Nachbarn zu wetteifern. Wer vorwärts wollte, hatte damals nur zwei Stationen, Paris und Rom. Alle drei Brüder, der älteste um 1700, die an-

dern je fünf Jahre später geboren, nahmen diesen Weg und sind am Ende der zwanziger Jahre in Rom vereinigt. Lambert-Sigisbert gab für

Ruf verschafft. Auch in Paris arbeiten die drei Adam seit 1734 oft gemeinsam; der älteste gleichsam als Patron und Geschäftsführer. Hier

Bronze-Leuchter von Clodion. Garde-Meubles, Paris.

die beiden jüngeren den Ton an; als Günstling des Kardinals Polignac hatte er sich durch den Prix de Rome, durch eigene Arbeiten, durch Kopien und Restaurationen der Antike frühzeitig

führt er für Schloß Choisy die beiden Gruppen der Jagd und des Fischfanges aus, welche 1552 mit den übrigen Geschenken Ludwigs XV. nach Potsdam wanderten: mit Adams Kopie des

Mars Ludovisi und mit Pigalle's Merkur und Venus. Aus dem Ankauf der Sammlung Polignac stießen hier zwei Büsten desselben Adam, Neptun und Amphitrite, zu ihnen, welche heute im Mittelsaal des Schlosses Sanssouci stehen; hier begegneten ihnen die Antiken des Kardinals, welche in dem römischen Atelier der Brüder neue Gliedmaßen und neue Namen erhalten hatten, wie die bekannten in Töchter des Lykomedes verwandelten Musen. Und zu diesem Stamm fügte endlich der jüngste Adam, François-Gaspard, ein ganzes Heer von Göttern für das Schloß, die Terrasse und den Park von Sanssouci, als Friedrich ihn 1747 zu seinem Hofbildhauer berufen hatte.

Die Abbildungen geben von diesen Werken wie von den großen Arbeiten der Brüder in Paris eine Vorstellung: sie alle, die große Fontäne im Garten von Versailles, die Reliefs in der Schloßkapelle, die Flußgruppe zu St.-Cloud oder das Grabmal der Königin Katharina in Nancy stehen auf der Höhe der zeitgenössischen Plastik, aber überraschen weder durch Gedanken noch Form. Erst nach dem Tode des älteren und des jüngsten trat der zweite Bruder, Nicolas-Sébastien, im Salon von 1765, mit seinem eigenartigsten Werk heraus, dem gesteinigten Prometheus, jetzt im Louvre: einem Meisterbild der rasenden Qual eines sich krümmenden, stemmenden, zerrenden, heulenden Menschen, nicht eines Gottes. Das Erhabene kam bei dem Franzosen des 18. Jahrhunderts nicht in Frage; kein Wunder, daß in diesem Prometheus der Konflikt zwischen Würde und Leidenschaft nicht gelöst wird, an dem man sich noch heute ohne Erfolg versucht.

Inzwischen war aber der Neffe, Claude Michel, bereits auf den Schauplatz getreten. Schon mit 17 Jahren trat Clodion in die Werkstatt seines Oheims Lambert Adam ein; in dessen Todesjahre 1759 erobert er den akademischen Preis. Ein musterhafter Schüler, erntet er in den neun Jahren seines römischen Aufenthaltes das unbeschränkte Lob seiner Lehrer, hohe Gönnerschaft und eine Reihe kleinerer Aufträge. Noch versuchte auch er sich in den Bahnen der großen Plastik und kämpfte nach seiner Rückkehr ein Dutzend Jahre einen traurigen und im Grunde erfolglosen Wettkampf um öffentliche Arbeiten. Die zerrütteten Staatsfinanzen verboten jeden Aufwand; die Ausführung einer Feldherrngruppe für Montpellier verzögerte sich von 1776 bis zur Revolution. Nur eine Statue des Montesquieu ist fertig geworden; die erste Anlage, in antiker Tracht, fand wenig Beifall, und schon im Jahre 1779 hat die Pariser Kritik dem Bilde des Gelehrten das Zeitkostüm, sein Amtskleid, erobert. Allein jetzt verlegte sich Clodian auf die Kunst, deren Meister er geworden ist, auf die Terrakotta und die dekorative Bronze. Jetzt ersteht unter lebhafter Teilnahme der Liebhaber und der Käufer die Welt der kosenden Nymphen, der tanzenden Faune, der sich tummelnden Kinder, eines Geschlechtes von spielendem Leichtsinn, doch nie geziert oder frech; bald eine Statuette oder Gruppe für sich, bald im Relief an einer Vase oder als Träger eines schlanken Leuchters. Antik ist nicht nur die reine Formenbildung, sondern vor allem die Unbefangenheit, mit welcher die menschliche Figur für das Gerät verwendet wird. In der Renaissance ward der Leib zum Ornament; man zog das zusammengesetzte Fabelwesen dem gewachsenen Körper, den Oberleib der ganzen Gestalt vor; so lehrten es die klassischen Vorbilder der Reliefs, der Sarkophage. Der Naturalismus hatte sich allmählich dieser Schranken entledigt; nun wird in den Vesuvstädten die Kleinkunst der Alten entdeckt, und die oft ungemessene Willkür der plastischen Erfindung klingt in dieser Kunst des Louis XVI. zu einem harmonischen Akkorde aus.

Das deutsche Kunsthandwerk hat dieser naiven Grazie seither nur selten einen Zug abgesehen. Wo wäre es ihr auch begegnet? Was sich bei uns an verwandten Arbeiten durch ein Jahrhundert gerettet hat, die Setzuhr des Empire-Stiles mit ihren locker komponirten Allegorien, hat meist die schmale Grenze überschritten, welche hier das Gefällige von dem Absurden trennt. Nur ganze Künstler können uns helfen.

Die Kandelaber, welche wir als Proben mitteilen, werden einen Begriff dieser anmutigen, heute aufs höchste geschätzten Kunst geben. Wir denken in einer der nächsten Nummern die Abbildung einer Standuhr nachzutragen, welche Barbédienne nach einer Zeichnung des Clodion in Bronze ausgeführt hat: ein leicht geschürztes Paar begegnet sich im flüchtigen Schritte und reicht sich die Lippen zum flüchtigen Kuß. Läßt sich die Sekunde anmutiger symbolisiren?

Auch Clodions heitere Phantasie hatte nur einen kurzen Lenz. Vor der kahlen Intelligenz der Revolutionskunst fand er eine Weile in seiner Heimat Nancy Zuflucht. Dann zollte auch

er mit einer gespreizten Schreckensgruppe aus der Sündflut dem Zeitgeschmack seinen Tribut. Seine Reliefs an der Vendôme-Säule und am Arc de triomphe sind die Arbeiten eines Greises. Im Jahre 1814 ist er gestorben.

Briefe ein, welche er in den Archiven aufgesucht hat: Belege genug für das Künstlerelend von damals. Sie alle kämpften hart um ihr täglich Brot; die Bittschriften um Aufträge, Pensionen, freie Wohnungen nehmen kein Ende. Hin und

Entwurf für ein Denkmal zu Ehren der Luftschiffer Charles und Robert. Terracotta von Clodion.

Dies nur das Gerüst der Biographien. Der Verfasser ist allen ihren Wendungen mit größter Treue nachgegangen. Nach Verkaufskatalogen und Zeitkritiken schildert er den Eindruck der Werke; in die Erzählung flicht er auf Schritt und Tritt die Akten, Berichte, Gesuche, wieder scheint der Künstler unter Sorgen zu ersticken. Der Biograph sollte es ihm nicht nachthun. Weniger „Treue" wäre mehr gewesen. Auch ein so bürgerlicher Meister wie Clodion will nicht unter dem Gesichtswinkel des Philisters betrachtet sein; es fehlt die kunstgeschichtliche Kritik.

Mit Schmerzen vermissen wir ein Verzeichnis der Werke der Meister. Für Clodion hätte wenigstens der Versuch gewagt werden sollen. Wären wir damit auch gegen den heutigen Fälscher nicht gesichert, so hätten wir zum mindesten einigen Anhalt, um die Arbeiten seiner Brüder und seiner Nachahmer abzusondern. Wie die Dinge liegen, bilden wir nur mit aller Reserve ein Bronzerelief ab, das sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin befindet; es trägt nicht nur den Namen, sondern auch den Stil des Clodion. (Vergl. S. 138.) Allein ob es ihm selbst gehört, könnte nur ein erfahrener Spezialforscher entscheiden. Peter Jessen.

XII.

Einfache kunstgewerbliche Entwürfe, unter Mitwirkung von Lehrern der großherzoglichen Kunstgewerbeschule Karlsruhe herausgegeben von der Redaktion der bad. Gewerbezeitung; Karlsruhe, Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung. Serie I, Blatt 1—50. Preis 6 Mk.

Fd.— Wird unser Kunstgewerbe ohne Frage durch große, befruchtend anregende Aufgaben am nachhaltigsten gefördert, so ist es doch andererseits unbestreitbar, daß es eine sichere und gesunde Entwickelung nur auf die Produktion für den breiteren Bedarf gründen kann. In der knappen Bemessung der Herstellungspreise, die wir in den während der letzten Jahre überall veranstalteten Konkurrenzen für wohlfeile Wohnungsausstattungen festhalten sahen, mag man hier und da über das Ziel hinausgeschossen haben; jedenfalls aber sprach aus all diesen Unternehmungen ein sehr richtiger Gedanke. Man hat sich mit dem bequemen „Billig und schlecht“ pathetisch gegen sie ereifert, dabei aber nur zu sehr übersehen, daß von der Anregung zu billiger Arbeit in einfachen Formen der einzige Schutz gegen die äußerlich bestechende, liederliche Nachahmung der reicheren Erscheinung teuerer Stücke zu erhoffen ist, wie sie sich ohne derartige Einwirkung unter heutigen Verhältnissen unfehlbar entwickeln mußte und in der That rings um uns fröhlich gedeiht. Eine gesunde Reaktion hiergegen eingeleitet zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst jener Konkurrenzen, und wenn diese Reaktion auch in höhere Regionen hinaufgreifen und das alles überwuchernde Ornament hier und da etwas bändigen sollte, so wird der wirkliche Freund unseres Kunstgewerbes das am wenigsten bedauern. Die Erkenntnis, daß nach dieser Seite hin eine Einschränkung not thut, ist vielmehr bereits eine so allgemeine geworden, daß eine Unterstützung der einmal in Fluß geratenen Bewegung, wie sie die vorliegenden „einfachen kunstgewerblichen Entwürfe“ zu bieten beabsichtigen, ihrer ganzen Tendenz nach in weiten Kreisen einer freundlichen Aufnahme gewiß sein darf. Aber nicht bloß der Gedanke des von Karlsruhe ausgehenden Unternehmens, sondern auch die Ausführung desselben macht das Werk trotz dieses oder jenes Einwands im einzelnen der besten Empfehlung wert. Der Begriff des Einfachen ist hier erheblich weiter gefaßt, als es bei einigen jener Konkurrenzen der Fall war, — gelegentlich sogar weiter, als es statthaft erscheint. Einen Zierschrank mit Säulen und Pilastern wird man in einer einfachen Wohnungsausstattung so wenig suchen wie einen Salontisch, der auf reich gegliederten und geschnitzten Balustern ruht, und auch der glasirte Ofen mit mannigfachem plastischen Ornament, den C. Hammer, und das an sich sehr gefällige Firmenschild mit reich entwickeltem Blatt- und Rankenwerk des schmiedeeisernen Arms, das E. Crecelius beisteuert, können schwerlich noch als einfache Stücke gelten. Von vereinzelten derartigen Ausnahmen abgesehen, entspricht indes der Inhalt thatsächlich dem Titel der in klarer und korrekter Zeichnung dargestellten Entwürfe, die überdies dem Besteller und der ausführenden Werkstatt ohne Schwierigkeit und ohne Einbuße an der Wirkung guter Verhältnisse und geschickter Gliederung mehrfach noch eine weitere Vereinfachung gestatten werden. Vor allen gilt dies von den Arbeiten in Holz, dem eigentlichen Mobiliar, auf das etwa die Hälfte der vorliegenden Blätter entfällt. Hier findet man in dem Kredenzschrank von C. Schick, in dem Salontisch von F. S. Meyer, in dem in der Karlsruher Kunstgewerbeschule entworfenen Büffetschrank und in manchem anderen Blatt eine Reihe von Arbeiten, die auch in noch schlichterer Ausführung solide Erscheinung mit dem Reiz originellen Gepräges verbinden werden; wobei wir allerdings Originalität nicht im Sinne derer verstehen, die in die heutige einfache Wohnungsausstattung den Bauernschemel, die Zinnschüssel und den irdenen Napf einführen wollen und damit recht gute Absichten und nicht minder guten künstlerischen

Geschmack, aber ein geringes pädagogisches Talent und ein schlechtes Verständnis der Volksschichten bekunden, auf die sie erzieherisch einzuwirken denken. Auch die Hausthür von Hummel, die mehr in letzterem Sinne ausgefallen ist, wird übrigens an rechter Stelle von guter Wirkung sein, während die von Holtzmann zu sehr den Charakter der Täfelung eines Innenraums trägt. Unter den Metallarbeiten verdienen sodann besonders die beiden Leuchter von C. Schick hervorgehoben, unter den keramischen Entwürfen die dargebotenen guten Formen anerkannt zu werden, denen das Ornament freilich nicht durchweg ebenbürtig ist. Zwei Blätter des verstorbenen Kachel muten hier in der noch im Studium der Antike wurzelnden Knappheit heute bereits etwas kühl und fremd an. Arbeiten in Stein, darunter ein hübscher Wandbrunnen von Crecelius und ein Grabdenkmal von H. Eyth, das ohne den oberen Abschluß noch besser wirken würde, sowie die Techniken der Lederarbeit, der Stickerei und der graphischen Künste, die durch zwei Blatt Initialen vertreten sind, stehen neben dem übrigen einstweilen noch zurück. Erst die folgenden Lieferungen werden zu zeigen haben, ob das Unternehmen auch für diese Gebiete so Brauchbares zu bieten vermag, wie diese erste es namentlich für die Werkstatt des Tischlers thut.

XIII.

Häuselmann, J., Anleitung zum Studium der dekorativen Künste. Ein Handbuch für Kunstfreunde und Künstler, Kunsthandwerker und Gewerbetreibende, Zeichenlehrer und Schüler höherer Unterrichtsanstalten. 186 S. 8°. mit 296 Illustrationen. Orell, Füßli & Co. Zürich und Leipzig. 1885. Preis 4 Mk. 50.

Wenn Bücher geschrieben werden, welche ihren Zweck nicht erfüllen, so setzt das wohl Autor und Verleger in Verlegenheit, pflegt aber der Allgemeinheit keinen großen Schaden zu bringen. Wem ein solches Buch nicht gefällt, der braucht es ja nicht zu lesen. Anders gestaltet sich der Fall sofort, wenn dem Lesenden die Kraft der Kritik abgeht, wenn er mit anderen Worten in dem Buche erst das lernen soll, was ihn befähigt, ein Urteil über dasselbe abgeben zu können. Das schöne Wort, daß für Kinder nur das Beste gut genug sei, gilt auch für die Großen, wenn sie wie Schüler lernen sollen. Der Verfasser sagt: „Vorliegende Schrift hat den Zweck, ein größeres Publikum, dem Zeit und Gelegenheit nicht gestatten, umfangreiche und gelehrte Werke zu studiren, in knappem, populärem Vortrage in die Formensprache der dekorativen Künste einzuführen." Wer verständig und gerecht ist, wird zugeben, daß es sehr schwer ist, diese Aufgabe gründlich zu lösen, jedenfalls schwerer, als ein „umfangreiches, gelehrtes Werk" zu schreiben. Sehen wir zu, wie der Verfasser, dessen anerkannte Verdienste um den Zeichenunterricht in den Schulen seiner Heimat hier besonders betont sein mögen, seiner Aufgabe gerecht zu werden versucht. Die Absicht ist offenbar eine redliche und gutgemeinte; in bescheidener Weise gesteht uns derselbe, daß zur Ausführung einer so schwierigen Arbeit eigentlich eine bedeutendere Kraft benötigt gewesen wäre; damit ist festgestellt, daß unsere Kritik nicht der Person, sondern nur der Sache gelten kann.

Der Text des Werkchens giebt im großen ganzen zu Bemängelungen keinen Anlaß; die Sprache ist populär und zweckentsprechend; das Gesagte bewegt sich in den richtigen Grenzen und giebt unsere heute geltenden Grundsätze und Anschauungen über Stil und Kunstästhetik richtig wieder. Die knappe Form bedingt allerdings etwas Rezeptartiges, was gerade nicht sehr anspricht, aber auch nicht leicht umgangen werden kann. Der Autor läßt häufig, und das hat auch seine Berechtigung, andern für sich das Wort; er citirt Lübke, Stockbauer, Lemcke ꝛc. (den letzteren merkwürdigerweise mit konstanter Beharrlichkeit als „Lempke"). Weit bedenklicher steht es mit den Illustrationen. Ohne zahlreiche bildliche Darstellungen ist der Zweck des Buches allerdings nicht erreichbar. Wer an sich selber erfahren, wie schwer es hält, und wie viel man gesehen haben muß, um schließlich auch da, wo keine Etiketten und Kataloge nachhelfen, sofort die Stilzugehörigkeit richtig zu erfassen, der wird zugestehen, daß in Bezug auf diese Illustrationsausstattung nicht leicht zu viel geschehen kann und daß anderseits die Auswahl eine sehr charakteristische und überlegte sein muß. Und hier liegt die schwache Stelle des Buches. Blättern wir ein wenig darin. Ganz abgesehen davon, daß der Autor mit Vorliebe uns mehr oder weniger willkürliche Kopien älterer Vorbilder aus den Gipsabgußkatalogen von Gebr. Hofelich in

Stuttgart u. a. statt der Originale bietet, finden wir folgendes: S. 54, Fig. 61 führt als „Römisch-ionisches Kapitell“ ein Pilasterkapitäl vom Grabmal Louis' XII. in St. Denis vor; S. 60, Fig. 76—79 giebt vier Rechtecksfüllungen aus Ondenarde als „Römische Füllungsornamente“; S. 118, Fig. 181 bringt ein „Medaillon italienischer Renaissance“ im Stile Louis' XVI; die „Putten der italienischen Renaissance“ auf S. 122, Fig. 189 und 190 befinden sich im Original an einem römischen Altare; die antiken Greifen auf S. 133, Fig. 227 und 228 werden als „Fabeltiere der Renaissance“ ausgegeben u. s. w. u. s. w. Das sind keine Irrtümer mehr, das sind Fehler. Diese kleine Auslese möge genügen, um uns zu entschuldigen, wenn wir an der vorliegenden Schrift in Anbetracht ihres Zweckes eine härtere Kritik geübt haben, als es sonst zu geschehen pflegt.

F. S.

Bronzerelief von Clodion (?) im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Vergl. S. 136.

Ein Brunnen von Georg Labenwolf.

Mit Abbildung.

Brunnenstock von Labenwolf in Altdorf.

In meinem Aufsatze „Die Nürnberger Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer“ in Bd. XV der Zeitschrift für bildende Kunst habe ich die aus den Akten im Archiv des Ministeriums zu Kopenhagen entnommene Notiz mitgeteilt, daß Georg Labenwolf im Auftrage des Rats der Stadt Nürnberg einen Brunnen für Altdorf gefertigt habe. Dieser Brunnen, sehr wenig bekannt, ist an seiner ursprünglichen Stelle im Hofe des heutigen Seminar-Gebäudes der kleinen Stadt Altdorf bei Nürnberg noch jetzt wohl erhalten; er ist nicht nur einer der schönsten Brunnen der Umgegend von Nürnberg, sondern überhaupt eins der bedeutendsten Kunstwerke der deutschen Renaissance.

Der Brunnen besteht aus einer in Kupfer getriebenen, mit Pfeifen verzierten Schale von zwei Meter Durchmesser, welche auf einem schön profilirten steinernen Untersatz ruht und durch drei ornamentirte Stützen aus Schmiedeeisen getragen wird; darüber erhebt sich ein künstlerisch reich ausgebildeter Aufsatz aus Bronze. Letzterer, im ganzen zwei Meter hoch, besteht aus einem auf 0,40 m hohem, glattem, cylindrischem Unterbau (welcher ursprünglich ornamentirt gewesen zu sein scheint) ruhenden Dreifuße mit Löwentatzen und Akanthusblättern, an welchem drei schön gebildete Widderköpfe und drei Muscheln, durch Gehänge mit einander verbunden, angebracht sind. Auf demselben erhebt sich, von drei wasserspeienden doppelschwänzigen Delphinen umgeben, eine ein Meter hohe balusterförmige Säule von sehr schönem Profil. Das Kapitäl ist mit den drei Nürnberger Wappen, Muscheln, Blumen, Festons ꝛc. geschmückt. Diese Säule trägt eine 0,58 m hohe Statue der Minerva mit Schild und Lanze. (Vgl. d. Abbildung.) Der Brunnen ruht auf drei Stufen und ist von einem einfachen Gitter aus Schmiedeeisen umgeben. Die acht Pfosten desselben tragen Windfähnchen mit den Wappen von Nürnberger Patrizier-Familien.

Das Ganze, von sehr glücklichem Aufbau, edlen, wohlthuenden Verhältnissen und feiner, sorgfältiger und liebevoller Durchbildung in allen seinen Einzelheiten, erinnert in manchen Teilen, besonders den wasserspeienden Drachen- und Widderköpfen, lebhaft an den bekannten zier-

lichen Brunnen im Hofe des Nürnberger Rathauses, das Werk des Pankraz Labenwolf, des Vaters unseres Künstlers.

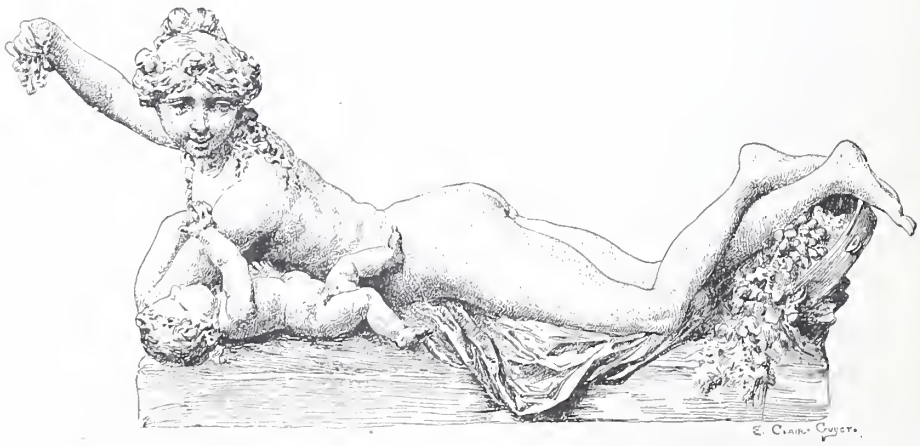
Dieser Brunnen wurde, wie Will in seiner Festschrift „Gedächtnis des Kollegien-Gebäudes der Universität Altdorf" berichtet, im Jahre 1576 im Hofe des in den Jahren 1571—1575 neu erbauten Kollegien-Gebäudes der kurz vorher gegründeten Nürnbergischen Universität zu Altdorf aufgestellt.

Nürnberg. R. Bergau.

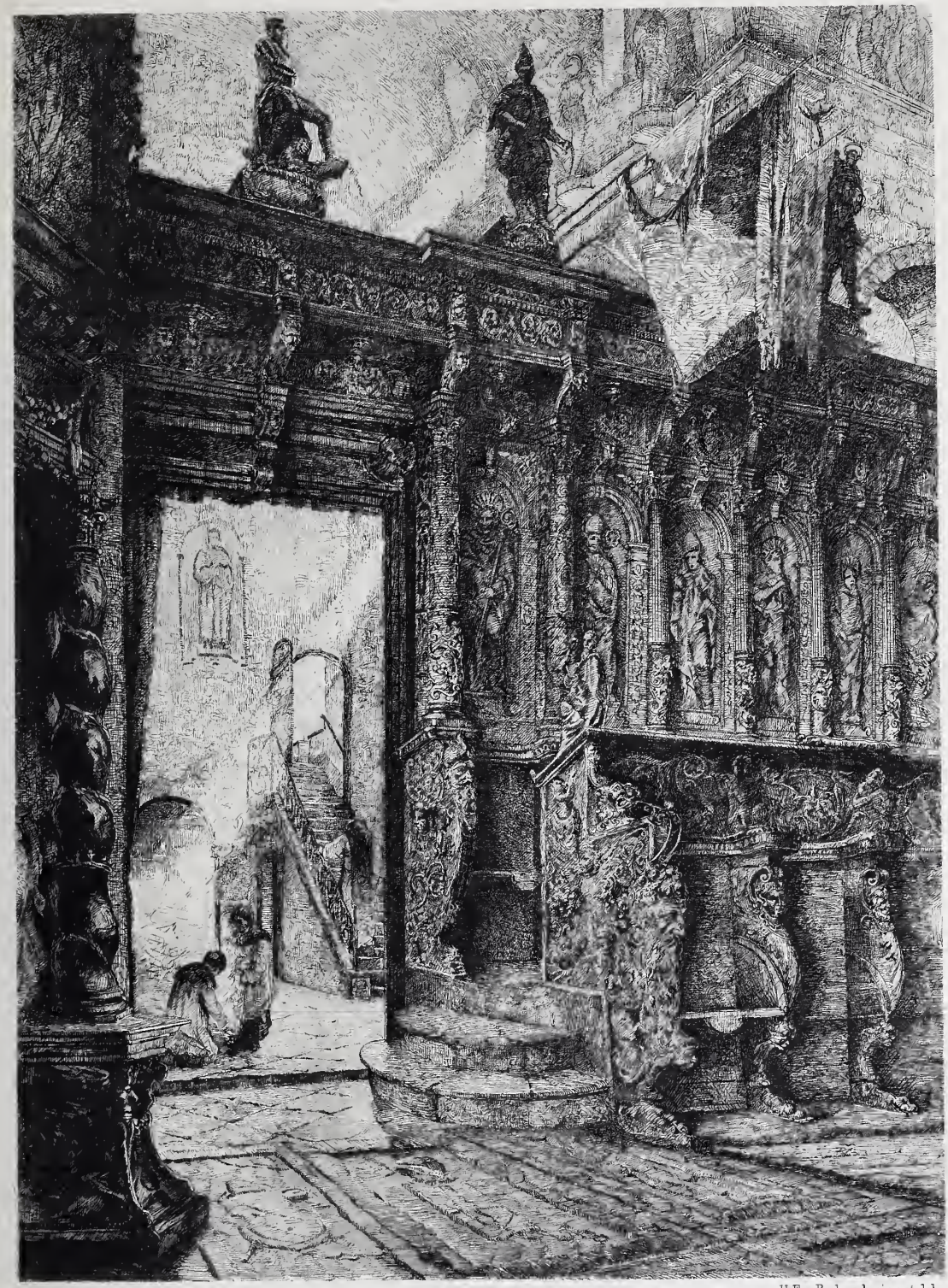
Zur muslimischen Keramik.

P.— Unter diesem Titel giebt Prof. Karabacek in der „Österreich. Monatsschrift für den Orient" einen hochwichtigen Beitrag zur Geschichte der Keramik; es ist nötig, an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinzuweisen, da diese verdienstvolle und vortreffliche Zeitschrift noch längst nicht die Verbreitung genießt, welche sie verdient. Der Verfasser, dessen Verdienste um die Geschichte der Kunst des Islam hinreichend bekannt sind, bezeichnet selbst als Ziel seiner Durchforschung morgenländischer Quellen: das Kunstgewerbe. Er weist zunächst an der Hand urkundlichen Materials und im Gegensatz gegen andre Forscher nach, daß in der Kultur des Islam vortreffliche Vorbedingungen für die Entwicklung der Keramik gegeben waren, sucht dann die keramische Terminologie festzustellen und wendet sich dann der vielumstrittenen Frage zu: Ist auf islamitischem Gebiet jemals Porzellan erzeugt worden? Er beantwortet dieselbe bejahend, indem er aus litterarischen Quellen beweist, daß bereits im 10. Jahrhundert in Persien, in der Gegend von Thûs (nordöstlich von Nischabûr) Porzellan fabrizirt sei! Er weist ferner nach, daß in Indien zu Kulam (Quillon) an der Küste von Malabar, im 13. Jahrhundert Porzellan verfertigt und in die muhammedanischen Länder versandt sei. An Wichtigkeit steht diesen überraschenden Nachweisen die Entdeckung ebenbürtig zur Seite, daß die alten grünen (Seladon) Porzellane, die meist in Form großer Schüsseln, aber auch in anderer Gestalt vorkommen, in Martabân (Pegu) in Hinterindien — daher Martabâni genannt — gemacht und schon im 14. Jahrhundert nachweisbar sind. Ausdrücklich werden diese indischen Seladons in einer muhammedanischen Quelle des 17. Jahrhunderts den chinesischen gegenübergestellt: diese seien reicher und besser ornamentirt, jene aber „ungemein fest und stark".

Sehr wichtig auch für den praktischen Zweck der Herkunftsbestimmungen ist sodann die umfassende Behandlung der „muslimischen Faience", auf welche hier einzugehen der Raum verbietet. Nur ein hochinteressanter Punkt mag hier hervorgehoben werden: die Frage der sog. Rhodus-Faiencen. Der Verfasser bestreitet, wie ich glaube mit sehr gewichtigen Gründen, die Existenz einer spezifischen rhodischen Ware und nimmt die unter dem Namen der Rhodus-Faiencen stehenden Geschirre als persisch-türkische Ware in Anspruch. Rhodus war nur wie Chios, Konstantinopel und andere Städte Stapelplatz dieser Ware. So wirft der Verfasser viel altes keramisches Gerümpel über den Haufen und bringt neues wichtiges Material bei — für alles verdient er den lebhaften Dank aller Forscher und Sammler auf dem Gebiet der Keramik: ist er doch der erste, welcher speziell für die muslimische Keramik eine ernst zu nehmende Arbeit geliefert hat.



Bacchantin. Terracotta von Clodion.



Lichtkupferdruck v. J. B. Obernetter.

H. E. v. Berlepsch pinx. et del.

WETTINGER CHORGESTÜHL.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

Druck v. Fr. Felsing. München.

Das Wettinger Chorgestühl.

Von H. E. v. Berlepsch.

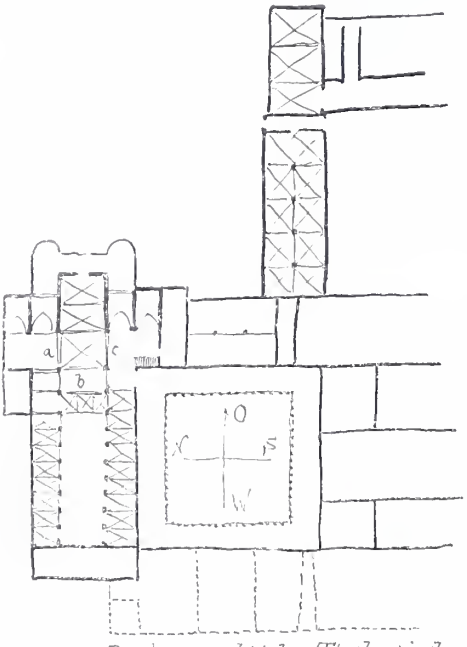
Mit Abbildungen und einem Kupferlichtdruck[1]).

Wenn man von Zürich thalabwärts fährt zwischen den waldigen Höhenzügen, die sich zu beiden Seiten erheben, so kommt man öfter in die Nähe der rauschend dahinströmenden, grünen Limmat, die den Charakter eines unverfälschten echten Bergwassers in ihrem ganzen Wesen bewahrt hat trotz ihrer Purifizirung im Zürcher See. Das eine Mal tritt sie nahe an den Bahnkörper bei dem ehemaligen Städtchen Glanzenberg, dessen Mauerüberreste (Rudolf v. Habsburg zerstörte das Nest) unter Brennesseln, Brombeergesträuch und allerhand üppig blühendem Kräuterwerk hier und da zu Tage treten. In kurzer Distanz davon ragt auf dem linken Limmatufer ein überwucherter Burghügel empor, dessen Mauern auch schon längst gefallen sind und wenige Minuten weiter stromabwärts bezeichnet eine Uferverteidigung in Form einer Schanze den Punkt, wo 1799 die französischen Truppen den Flußübergang erzwangen. Unterhalb der Station Killwangen sodann überbrückt das Geleise den Fluß, der tief eingegraben zwischen

1) Nach dem neuen Verfahren von J. B. Obernetter in München, welches sich vor allen bis jetzt eingeschlagenen Wegen der Photogravure dadurch auszeichnet, daß nach dem Original-Negativ ein Chlorsilber-Positiv hergestellt wird, welches direkt auf die Metallplatte übertragen wird, während alle anderen Arten von Photogravure den komplizirten Weg durchmachen, daß erstlich ein Negativ nach dem Original, nach diesem dann ein Diapositiv hergestellt und dieses auf Kohlepapier kopirt wird. Diese Kopie ist dann erst auf die Metallplatte übertragbar, entweder mittels Eisenchlorid-Ätzung oder Anwendung von Galvanoplastik, lauter Vorgänge, die nicht gerade dazu dienen, die Schärfe der Reproduktion zu erhöhen. Eine Retouche mittels Roulette, Nadel, Polirstahl 2c. gehört fast ohne Ausnahme in die Reihenfolge obiger Operationen, währenddem das Obernetterſche Verfahren die Kraft und Frische des Originals immer aufweist. Anm. des Verf.

steilen Ufern, an versteckten Felsblöcken sich stoßend und aufwirbelnd, dahinbraust, in weitem Bogen eine Halbinsel umschließend, auf deren Plateau die ehemalige Cisterzienser-Abtei Wettingen liegt, ein Platz, so malerisch reizvoll gelegen, wie er sich nur irgendwie denken läßt.

Hier gründete im Jahre 1227 Graf Heinrich von Rapperswyl, zubenannt Wandelberg oder Wandiker, nach glücklich überstandener Seefahrt, die ihn vom gelobten Lande den heimischen Gauen zuführte, das Kloster „Maris Stella", Maria Meerstern, nach dem naheliegenden älteren Dorfe gleichen Namens gemeinhin auch



Die hier punktirten Theile sind seit 1883 niedergerissen

Wettingen geheißen. Maris Stella wurde es genannt, weil nach Ablegung des Gelübdes, daheim ein Kloster zu gründen, sich dem Grafen auf stürmischer See ein Gestirn gezeigt hatte, das ihn zum sicheren Port leitete. Das Wettinger Klosterwappen zeigt ein zweischwänziges Meerweibchen mit darüber befindlichem Stern[1]).

Das Stift wurde von dem Mutterkloster Salmansweiler aus mit Klerikern versehen, erhielt aber bald reichlichen Zuwachs aus den Geschlechtern des Landes und nahm in seinen Mauern auch den Stifter selbst als Konventualen auf.

Den österreichischen Adeligen, welche dem jungen unter Bürgermeister Bruns Leitung rasch emporblühenden Zürich ein Junkerregiment oktroyiren wollten, wurden unweit Wettingen, bei Tätwyl, von den Zürchern gröblicherweise die Schädel eingeschlagen und ihre Leiber fanden in den Grabgewölben zu Wettingen Ruhe. Ebenso wurde hier auch eine Zeitlang der Leichnam Kaiser Albrechts aufbewahrt, der am Neujahrstage 1308 bei Brugg von seinem Vetter Johannes und dessen Complicen erschlagen ward.

Am 16. März 1256 fand die erste Weihe der Kirche durch Bischof Eberhard II. von Konstanz statt. Bezeichnend für die Entwickelung und das Verpflanzen resp. Terraingewinnen verschiedener Stilarten ist, daß diese erste Anlage von Wettingen noch durchaus romanisch war und das zu einer Zeit, wo bereits in französischen Landen gotische Dome in vollendetster Formenschönheit emporzuwachsen begannen[1]).

Was diese erste Anlage an architektonischer Formenentwickelung aufzuweisen hatte, läßt sich nur noch in ganz spärlichen Resten verfolgen. Großartig — wenn auch der räumlichen Ausdehnung nach ziemlich bedeutend — war die künstlerische Leistung dabei entschieden nicht. Die ursprüngliche Anlage wurde am 12. April 1507 durch einen Brand heimgesucht, der den größten Teil der Gebäude einäscherte[2]); dann ist allerlei Charakteristisches in der äußeren Anlage durch

1) Die drei Wappen der Titelvignette sind dasjenige von Rapperswyl mit der Rose, dasjenige von Citeaux und unten das von Wettingen.

1) Bei einem längeren Aufenthalte in Wettingen, Herbst 1883, wo ich das Bild malte, nach dem die Kupfer-Reproduktion hergestellt ist, wurden einzelne Mauerteile des westlichen Kreuzgangarmes niedergelegt. Dabei kam ein unverfälscht romanisches Doppelbogenfenster mit Zwergsäule zu Tage, das bis dahin nicht sichtbar gewesen war und offenbar der allerersten Zeit des Baues angehörte; das Kapitäl zeigte die Würfelform, die Basis war einfach dieselbe Gestalt, nur umgekehrt.

2) Im Kreuzgang steht eine Art einfachen Flügelaltärchens mit sehr hübscher Arabeskenmalerei auf der Außenseite der Flügel. Das Mittelstück ist ein gotisches, nicht sehr bedeutendes Temperabild, ein Christuskind darstellend. Rings um die Figur ist das Holz verkohlt, die Figur selbst ganz intakt geblieben (eine Erscheinung, die übrigens auch schon anderwärts bei bloß teilweise bemalten Brettern beobachtet wurde, ebenso wie z. B. bei Holztafeln, die dem Wind und Wetter preisgegeben sind, die nicht bemalten Teile allmählich abwittern und die ursprünglich bemalten, der Holzfaser durch Deckung einen Schutz verleihenden Teile, als Relief dastehen). Eine Inschrift besagt, daß bis zu diesem Punkte, also ursprünglich einem Altar, das Feuer gekommen sei und dort aufgehört habe. Merkwürdigerweise wird es nicht dem Bildnis selbst zugeschrieben, daß es der Feuersbrunst Einhalt that.

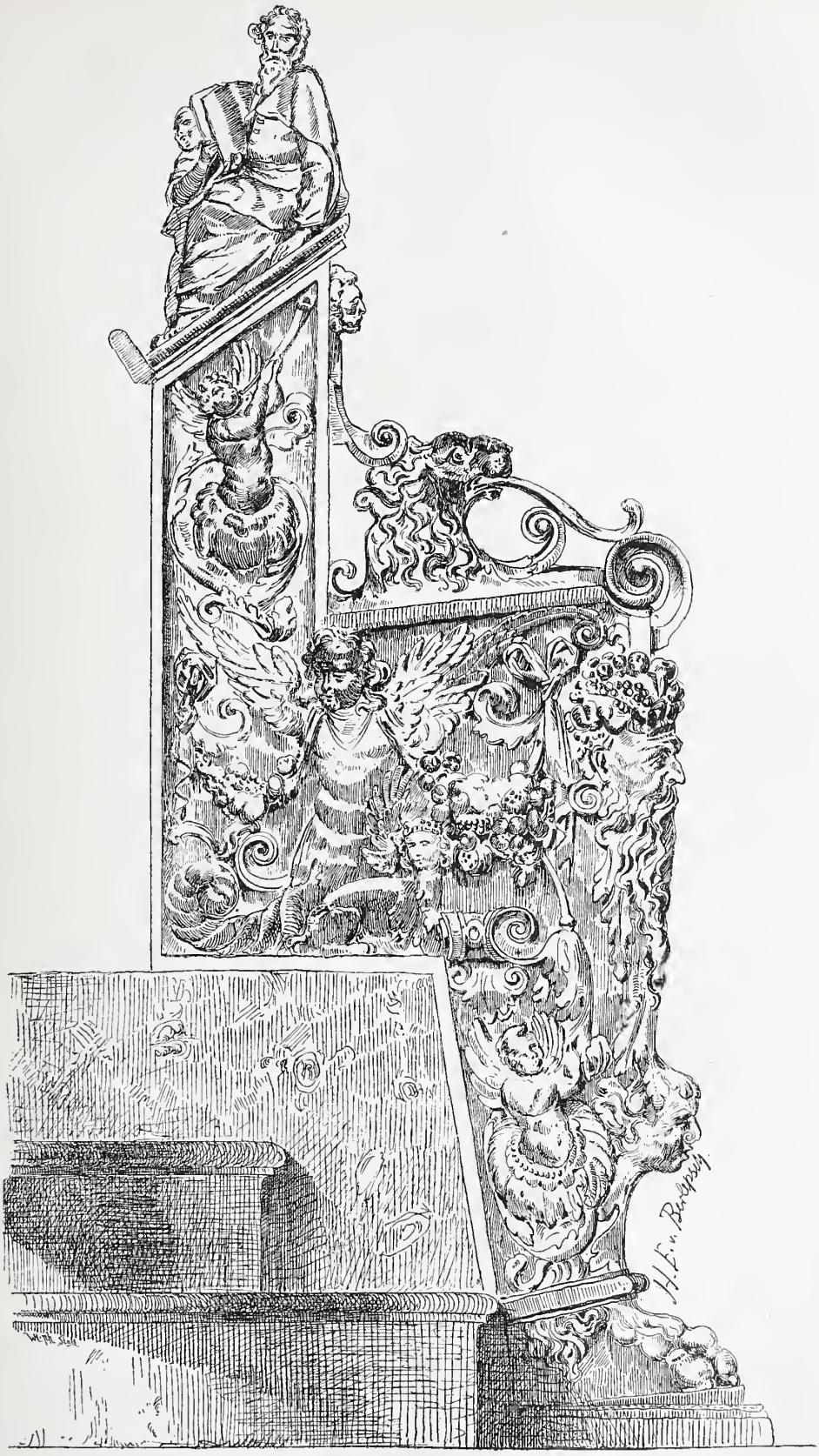


Fig. 1. Seitenwange vom Wettinger Chorgestühl.

Fig. 2. Fries vom Wettinger Chorgestühl.

H. E. v. Berlepsch.

Umbauten und Niederlegungen verschwunden, denn seit der 1842 erfolgten Aufhebung des Stifts ist dasselbe zu einem Lehrerseminar umgewandelt worden, und schließlich hat wohl auch dieser oder jener Prälat bereits Anhängsel geschaffen, die nicht hergehören (z. B. die halbrunden Kapellen-Abschlüsse mit verbindendem Gange hinter dem Hauptaltar) Unter dem Abt Peter III. Kälin sollte das ganze Kloster umgebaut werden. Es geschah glücklicherweise nicht, und so bietet das Ganze, trotz der trostlosen Verkommenheit, in der sich einzelne Teile befinden, doch in seiner großen ganzen Form ein charakteristisches Beispiel einer mittelalterlichen Klosteranlage [1]).

Die Grundform der Cisterzienserkirchen ist eingehend behandelt von Rahn: „Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienserordens in der Schweiz" (Mitteilungen der antiqu. Gesellschaft von Zürich, 1872). Auf charakteristische Einzelheiten komme ich in einem späteren illustrirten Artikel über die Glasgemälde im Kreuzgange daselbst zurück.

Das Schiff der in der Längsrichtung dreiteiligen Kirche wird durch einen Querbau, ursprünglich ist es wohl ein Lettner, abgeschnitten. Auf der Seite nach der für das Volk bestimmten Kirche hin stehen an künstlerischem Wert geringe Zopfaltäre. Auf der Seite nach dem Hauptaltar hin jedoch, also im innern Chor, bildet diese Wand die Basis (8,62 m lang) des herrlichen Chorgestühls, dessen andere zwei Flügel in einer Länge von 10,80 m rechtwinkelig an diese Basis sich anschließen (siehe Croquis a b c). In zwei Reihen sind die Sitze angeordnet, durch von einander verschiedene Wangen getrennt, welche eine Verschmelzung menschlicher Figuren mit vegetabilischem Ornamente zeigen. Die Hauptwangen enthalten phantastische in ziemlich hohem Relief geschnitzte Ornamente; an den Schmalseiten, die nach unten in gewaltige Klauen auslaufen, sind entweder Tierköpfe von symbolischer Bedeutung, Löwen und Einhorn, angebracht oder bärtige Männerköpfe mit helmbedecktem oder fruchtumkränztem Haupte. (Fig. 1.) Über der unteren Stuhlreihe läuft ein reicher Fries ringsum, der zum Teile musizirende Putten, oder auch Thiere: Hunde, Affen, Katzen, Vögel zeigt, die sich ebenfalls mit musikalischen Dingen beschäftigen. (Fig. 2.) Äußerst gelungen im Ausdruck ist auf einem dieser Friese eine Katze, die sich, offenbar von den Tönen der Musik unangenehm berührt, die Ohren zuhält und dazu eine klägliche Miene schneidet — vielleicht eine Anspielung des Künstlers auf gewisse Stimmen des klösterlichen Chorus; es sind

1) Eine Abbildung der ganzen Anlage in Vogelperspektive findet sich bei Merian, Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae, pag. 51; dieselbe ist ebenfalls zu finden in Rahns „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz" pag. 176. — Das beigegebene Croquis der ganzen Anlage ist nach einem von Prof. Rahn und mir aufgenommenen Plane. Ein Teil der auf der Westseite angegebenen Gebäude ist seitdem abgerissen worden. Ebenso soll die Absicht bestehen, die beiden halbrunden Abschlüsse seitlich vom Hauptchor abzureißen um dann die charakteristische Originalform des Chorabschlusses herzustellen: viereckiger Ausbau mit seitlichen, der Hauptachse parallel angeordneten Kapellen.

überhaupt mehrfach persönliche Anspielungen vorhanden und außer allem Zweifel scheint es mir, daß in diesem oder jenem Kopf von den gleichzeitig Lebenden ein Porträt gefunden werden darf. Bei einigen Friesstücken hat man zuweilen den hineingehörig sind die Misericordien. (Fig. 5.) — Hinter der oberen Sitzreihe erhebt sich dann (4,15 m bis zur Sima) die reichgegliederte Rückwand mit ihrer korinthischen Halbsäulenstellung und den dazwischen befindlichen Bogenfeldern,

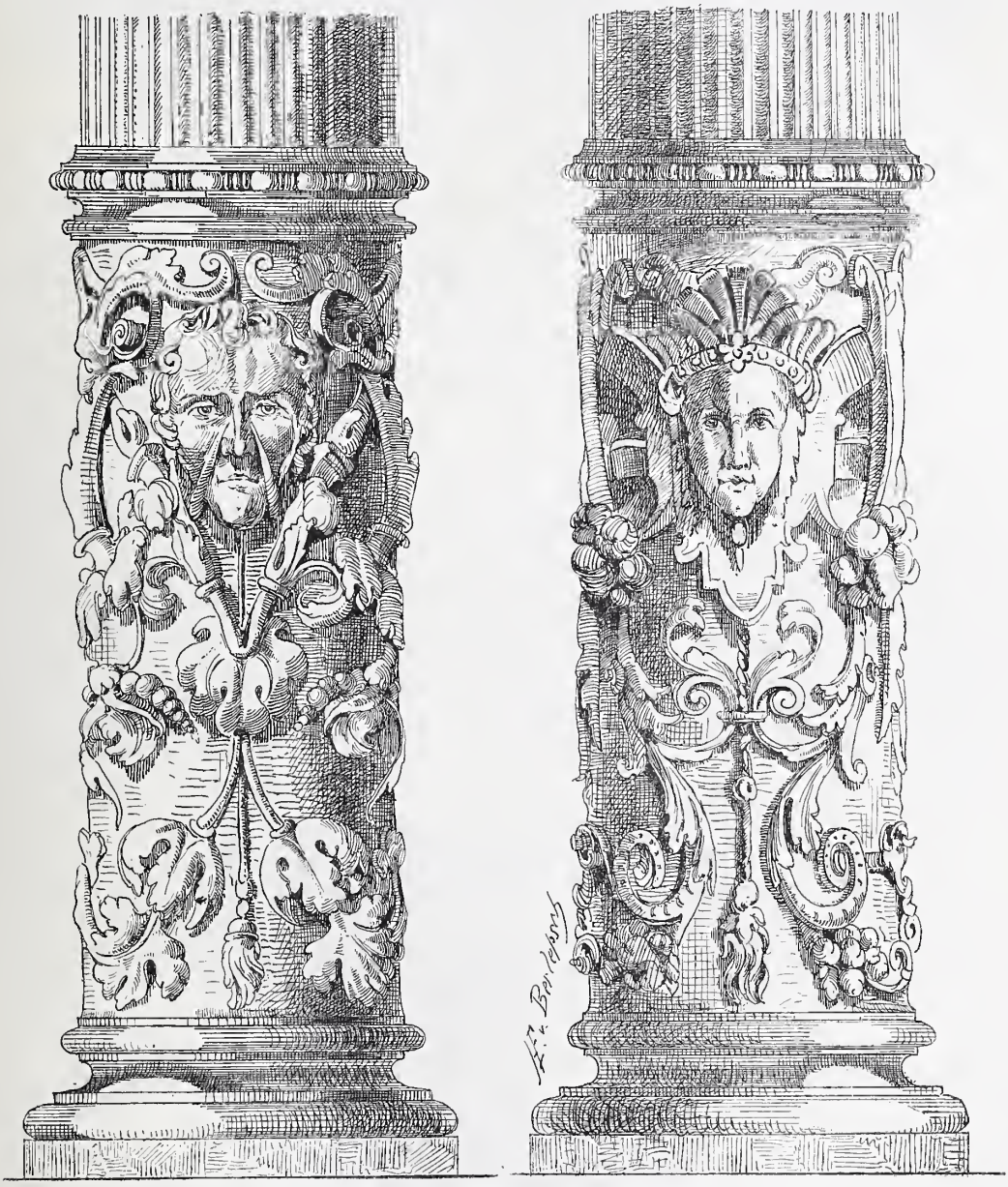


Fig. 3 u. 4. Säulenschäfte vom Wettinger Chorgestühl.

ganz direkten Eindruck, als hätte der Künstler ganz aufs Geratewohl zu schnitzen begonnen, ohne sich kaum die Sache etwas vorzureißen, denn beim Auslaufen des Ornaments nach einer Ecke hin gerät dieses zuweilen in sonderbare Kollision mit dem vorhandenen Raum. Originell, aber in ihren Formen schon tief in den Baroeco in denen Bilder von Heiligen Platz gefunden haben. Auch hier ist jeder Säulenschaft (Fig. 3, 4), jedes kleine Panneau, die Zwickel seitlich von den Bogen, die Konsolen, kurzum jede nur irgendwie disponible Fläche reich ornamentirt, und nirgends findet sich auch nur eine Spur von Wiederholung eines und desselben Gedankens.

Die Figuren in den Bogenfeldern sind von sehr verschiedenem Werte und rühren offenbar auch von verschiedenen Händen her. Auch hier offenbart sich des oder der Künstler eminente Begabung in ornamentalen Dingen, denn die einzelnen Krummstäbe, Kronen, ja sogar Marterwerkzeuge sind vortrefflich.

Von ungemeiner Wirkung ist das auf Konsolen ruhende, 73 cm weit vorspringende Hauptgesims. Eine äußerst sparsam, aber am rechten Platze angebrachte Vergoldung einzelner kleiner Glieder hebt die Wirkung des Ganzen, das im Ton sehr tief ist, außerordentlich. Im 18. Jahrhundert sind über dem Hauptgesimse schwülstige große durchbrochene Holzornamente angebracht worden, die, als zum Ganzen nicht gehörig, auf der Abbildung weggelassen sind. Stark bewegte Figuren, noch dazu weiß angestrichen, stehen außerdem oben. Ob früher eine Attika oder ein anderer Abschluß des Gestühls existirte, ist schwer zu entscheiden: jedenfalls hatte ein Künstler von dem Geschmack, wie er sich am Wettinger Chorgestühl manifestirt, auch das Bedürfnis, über dem Hauptgesimse einen entsprechenden Abschluß anzubringen.

Wer der oder die Verfertiger des Gestühls gewesen sind, ist nicht bekannt, denn es finden sich weder Rechnungen noch sonst Anhaltspunkte für die Auffindung der Künstler vor. Vielleicht sind die betr. Urkunden bei der Säkularisirung des Klosters, bei der man nicht gerade mit ausgeprägtem Ordnungseifer vorgegangen zu sein scheint, verloren gegangen.

Sicher waren der oder die Verfertiger des Werkes treffliche und geschulte Künstler. Das Werk, in dem eine ganze Welt übersprudelnden Geistes und Formensinnes niedergelegt ist, es ist in bezug auf den Namen der Meister stumm — kein Monogramm bezeichnet seine Herkunft. Ein simples Datum ist da: 1603[1]).

Am Ende war der Meister ein wandernder Künstler, wie wir sie ja häufig treffen, vielleicht einer, der sich seine Bildung jenseits der Berge geholt hatte und in helvetische Lande verschlagen wurde, wo auch sonst vortreffliche Künstler saßen. Ich brauche nur an einen Namen wie Christoph Maurer, den Glasmaler, zu erinnern, der mit seine schönsten Schöpfungen gerade für Wettingen malte, allwo sie z. T. noch erhalten sind.

Vielleicht bringt ein Zufall den Namen des Meisters zu Tage. Ist's ein bekannter Name, dann wird die Perlenschnur seiner Schöpfungen um ein schönes Glied reicher, — ist's ein unbekannter, dann haben wir einen Meister ersten Ranges mehr aufzuweisen.

Pflicht der betr. Behörde aber wäre es, für eine bessere Konservirung dieses Schatzes zu sorgen, der in dem Zustande belassen, in dem er sich jetzt befindet, dem sicheren Verfall entgegen geht.

1) Von 1594—1633 war Peter II. Schmidt von Baar, Kt. Zug, Abt des Klosters. Unter sein Regime fällt also die Herstellung des Chorgestühls.

Fig. 5. Miserikordie vom Wettinger Chorgestühl.

Über die Entwickelung der Wiener Bronze-Industrie in unserm Jahrhundert.

Von Joseph Folnesics.

(Mit teilweiser Benutzung eines vom Verfasser im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien gehaltenen Vortrages.)

Intensiver als auf vielen andern Gebieten des Kunstgewerbes ist auf dem der Bronze-Industrie der Zusammenhang mit der hohen Kunst: er liegt so offen zu Tage, daß es kaum nötig scheint, diese untrennbare Verbindung noch besonders hervorzuheben. Nicht allein, daß die Bronze, als vorzüglichstes Ausdrucksmittel der monumentalen Plastik von der hohen Kunst direkt in Anspruch genommen wird, stand sie von jeher in enger Verbindung mit der Architektur von den ehernen Wandbekleidungen des homerischen Zeitalters bis zu den modernen Beleuchtungsgegenständen unserer Innenräume; endlich kann sie in allen ihren Erzeugnissen des von Künstlerhand geformten Modelles nicht entbehren. Viel unmittelbarer als andere Kunstgewerbe empfängt sie ihre Anregungen, ihr inneres Leben aus den Händen der hohen Kunst. Wir müssen daher den gleichzeitigen Stand der hohen Kunst stets im Auge behalten, ja noch mehr, bezüglich eines nicht unbedeutenden Zeitabschnittes wird die hohe Kunst allein darüber Aufschluß geben können, wie es in jenen Kreisen bestellt war, wo die Kunstindustrie ihre Stätte hatte.

Die Wiener Plastik eröffnete das 19. Jahrhundert mit einigen bedeutenden, eine schöne Zukunft verheißenden Werken. Canova's Christina-Denkmal in der Augustinerkirche und dessen Modell des Theseus mit dem Kentauren gehören, ebenso wie das Kaiser-Josef-Monument, in das erste Decennium unseres Jahrhunderts, und als letzteres unter der Leitung Zauners in so vollendeter Weise aus der Werkstätte des kaiserlichen Artillerie-Gießhauses hervorgegangen war, schien es, als ob von nun an der Bronzeguß in Wien seine bleibende Stätte haben werde.

Es kam jedoch anders; bald kehrte man wieder zu jenem Aushilfsmittel zurück, das schon die Werke Rafael Donners so sehr beeinträchtigt hatte. Fischers vier Brunnen wurden, wie schon 1798 sein trefflicher Moses-Brunnen, in weichem Metall ausgeführt. Martin Fischer und Zauner waren damals die bedeutendsten Vertreter der Plastik in Wien. Beide hatten sich von der Manierirtheit ihrer Vorgänger losgesagt, und pflegten als Anhänger ihrer berühmten Zeitgenossen Thorwaldsen, Canova und Dannecker, die antikisirende Richtung. — Doch was die hohe Kunst als wirklichen Gewinn aus dem Studium der Antike zog, war für die gewerbliche Praxis zu wenig faßbar und den modernen Bedürfnissen zu sehr entrückt, als daß es dem Kunstgewerbe hätte förderlich sein können. Die ganze Zeit des Klassizismus war ein notwendiger Reinigungsprozeß, eine Schulübung, um zu echter, wahrer Kunst zu gelangen, und keine im eigentlichen Sinne produktive Epoche. Nur äußerlich schloß sich die Industrie der neuen Richtung an; mit dem Wesen der Dinge und den Menschen, die sich mit denselben umgaben, hatten die antikisirenden Formen nichts zu thun. So entstanden denn auch jene Uhren in Tempelform, die Tafelaufsätze in Gestalt von Opferaltären, die Gefäße und Geräte nach Art antiker

Urnen und noch mancher andere Widersinn wurde von naiver Befangenheit zu Tage gefördert.

Der hervorragendste Wiener Bronze-Fabrikant jener Zeit war Jos. Georg Danninger. Er hatte sich 1795 etablirt, ansehnliches Vermögen erworben, und war in den Jahren 1815 bis 1835 fast alleiniger Beherrscher dieses Gewerbzweiges. Seine umfangreiche Thätigkeit umfaßte alles, von kleinen Aufsätzen für Uhren, von Nippsachen, Kandelabern und Lüstern bis zu großen Kirchturmkreuzen und ganzen Altären. Diese Produkte des Empire-Stils dominirten eine Zeitlang mit der Präponderanz einer Autorität, aber sie lebten als Fremde auf fremdem Boden: weitere Impulse zu geben waren sie nicht imstande. Vielmehr sehen wir einen Prozeß sich langsam vorbereiten, der verhängnisvoll wurde, sowohl für die Kunstindustrie wie für die hohe Kunst. Während nämlich der Anhang der Akademiker in geistloser Weise die antikisirende Richtung pflegte, arbeiteten alle die vielen aus dem Handwerk hervorgegangenen Kunstindustriellen, die der Akademie ferne standen, in den Traditionen der letztvorangegangenen, volkstümlichen Kunstweise, also im Rococostile, fort. So wurde die Kluft zwischen Kunst und Kunstgewerbe immer breiter und tiefer, zum Schaden beider, denn dem Künstler fehlte es an Anregung, Teilnahme und Verständnis von Seite des Volkes, der Kunsthandwerker aber verlor Fühlung und Zusammenhang mit der hohen Kunst und somit die unumgänglich notwendige geistige Nahrung. In der Kunstindustrie erwies sich also der Klassizismus nicht als erstes Stadium der Reform, sondern wurde vielmehr der Ausgangspunkt gänzlichen Verfalles.

Sind dies die inneren Schäden, woran die Kunstindustrie in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts in allen Industriestaaten litt, so kommen in Österreich noch äußere Momente hinzu, die eine Befreiung von diesem Zustande auf lange Zeit hinaus unmöglich machten. Es ist jenes Sparsystem im Staatshaushalte wie im Privatleben, das, eine Folge der Verarmung nach den Franzosenkriegen, allen höheren Kulturinteressen höchst abträglich wurde; es ist ferner jenes vormärzliche Regierungssystem, wonach einem mißverstandenen Volkswohle das freie Geistesleben geopfert ward. So kommt eine Zeit sterilen Dahinlebens, die ohne Beispiel in der Geschichte Österreichs dasteht. Handel und Erwerb begannen erst wieder aufzuleben, als sich Stadt und Land von den Folgen der Franzosenkriege erholten. Auch in Wien kam um das Jahr 1830 einige Unternehmungslust in das Gewerbe. Speziell die Bronzeindustrie gewann bedeutend an Ausdehnung. Vor allem ist da der Preuße Jos. Glanz zu nennen, der im Jahre 1831 eine Eisengießerei errichtete, sich von 1838 an aber der Bronzefabrikation zuwandte. Er hielt auf gute, gediegene Arbeit, bildete zahlreiche tüchtig geschulte Gehilfen heran, wie denn z. B. der treffliche Bronzegießer Turbain aus seinem Atelier hervorgegangen ist, und wurde bis nach 1850 bei jeder Gelegenheit genannt, wo es galt die Wiener Bronzeindustrie zu repräsentiren. Ein anderer war der Engländer John Morton, der mit seiner neuen Methode der Vergoldung einen um so größeren Vorsprung vor allen anderen gewann, als damals die Vergoldung der Bronze allgemein üblich war. Paßte doch ja zu den lichten Wänden und dem vielen Weiß in allen Innenräumen nur Gold und nicht der feine Ton einer patinirten Bronze. Mortons Fabrik hatte einen für jene Zeit äußerst schwunghaften Betrieb; erst die galvanische Vergoldung brachte die Werkstatt zum Sinken. Ein dritter Bronzefabrikant jener Zeit war Sigmund Wand. Ursprünglich Gürtler, ging er erst später zur Herstellung größerer Bronzen, wie Lüster, Kandelaber und Uhren, über.

Die Trennung der hohen Kunst von der Kunstindustrie ward damals auf beiden Seiten bereits als so selbstverständlich angesehen, daß ein Industrieller sich ebensowenig von einem Künstler einen Entwurf oder ein Modell anfertigen ließ, wie der Künstler überhaupt daran dachte, dergleichen zu entwerfen. Für Montirungen von Möbeln, Porzellan und Glas, für Beleuchtungsgegenstände, Geräte und Uhrgehäuse hatte die gewerbliche Routine mit ihrem Rococo die Mode des Empire gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber dieses Rococo war aller Reize seiner Blütezeit entledigt, und nach französischem Vorbilde mit zahlreichen naturalistischen Elementen vermischt. Organisch entwickelte, vernünftig gestaltete Dinge waren nur dort zu finden, wo sich die Kunst in keiner Weise mehr mit der Industrie vermengte. So kam es denn auch bald dahin, daß in den höheren Schichten der Gesellschaft nur die nüchternste Einfachheit

als vornehm galt. Selbständige figürliche Bronzen wurden überhaupt nicht erzeugt, es sei denn, daß solche Arbeiten von der hohen Aristokratie bestellt wurden. Einige Aufträge dieser Art führte u. a. Petrovic, ein Schüler Kliebers, für den Fürsten Schwarzenberg aus. Auch andere Bildhauer, welche sich im Bannkreise der Stadt als Porträtisten einen Namen erworben hatten, wie Högler, Preleuthner, Rammelmayer und der Ungar Alexy, fanden hie und da Gelegenheit, ihre Arbeiten in Bronze ausführen zu lassen. Wenn diese Arbeiten fast durchweg den Eindruck der Langeweile und geistigen Leere hinterlassen, so sind jedenfalls die Künstler selbst am wenigsten dafür verantwortlich zu machen.

Diese Zustände änderten sich wenig bis gegen Ende der vierziger Jahre. Um diese Zeit erfolgte die Gründung mehrerer Fabriken, die mit Umsicht und Intelligenz geleitet in das kunstindustrielle Leben Wiens mächtig eingriffen. Es sind dies die heute zu hohem Ansehn emporgestiegenen Firmen: Hollenbach, Brix & Anders, Dziedzinsky & Hanusch, Haas und August Klein.

Während auf der einen Seite sich langsam die Bedingungen künftigen Aufschwunges vorbereiteten, indem das Gewerbe in die Hände einzelner tüchtiger Männer kam, bedurfte auf der andern Seite die geistige Arbeit nicht minder jahrelangen Ringens und Strebens, um einem Zustande allgemeiner Erschlaffung ein Ende zu machen. Hier rührte und regte es sich in verborgener Stille an allen Punkten, eine Bewegung, die uns hier nur soweit angeht, als sie mit dem Kunstleben in direkter Berührung steht. Ein Kreis von Männern vertiefte sich vorzugsweise in die Ideale der christlich-romantischen Richtung. Hier stand man nicht allein gegen die klassizistische Richtung an der Akademie in heftiger Opposition, hier wurde auch die Nachahmung französischer Kunst energisch bekämpft. An der Spitze dieser Bewegung finden wir den Bildhauer, Medailleur und Kunstsammler Josef Daniel Böhm, ihm schlossen sich Karl Radnitzky, Hans Gasser und eine Reihe jüngerer Kräfte an, die zum Teil dem Gelehrtenstande angehörten und unter welchen R. v. Eitelberger, der gegenwärtige Direktor des Österr. Museums für Kunst und Industrie, alle anderen an geistiger Begabung weit überragte. Hier finden wir also die Männer beisammen, welche befähigt waren ihre Stimme zu erheben, wenn es galt eine neue Ära in der Kunstindustrie zu begründen. Von anderer Seite kam eine belebende Anregung, als die Architektur sich von den Fesseln büreaukratischen Zwanges befreite, und eine regere Bauthätigkeit Hand in Hand ging mit dem Streben nach Verschönerung Wiens durch öffentliche Monumente und sonstige Werke der Plastik.

Unter den jüngern Bildhauern hatten sich einige von den akademischen Traditionen vollkommen losgesagt, und wollten dafür die im Auslande gewonnenen Anschauungen zum Ausdruck bringen. Fernkorn und Hans Gasser sind hier in erster Linie zu nennen. Der Erfurter Anton Fernkorn hatte sich um 1835 in der Stiglmaierschen Erzgießerei in München sowie an der dortigen Akademie ausgebildet, und schuf in Wien, wohin er sich später begab, mit der Erzgruppe des heil. Georg im Palais Montenuovo ein Werk, das alle anderen Wiener Skulpturen aus dieser Zeit bedeutend übertraf. Als gefeierter Meister vollendete er zwischen 1860 und 1864 das Denkmal des Erzherzogs Karl, den Erzbrunnen im neuen Bankgebäude, das Rosselmonument und das Modell für das Monument des Prinzen Eugen. Das k. k. Artillerie-Gießhaus wurde zu diesem Zweck wieder in eine Kunstgießerei umgestaltet und zwei erfahrene Männer, Röhlich und Pönninger, standen dem Meister bei Herstellung dieser großen Werke treu zur Seite. Auch Hans Gasser hatte eine Zeitlang in München künstlerischen Studien obgelegen, bevor er in Wien durch seine vielseitige und unermüdliche Thätigkeit eine Popularität erlangte, wie sie seither kein Bildhauer der Kaiserstadt wieder gewonnen hat. Originalität und Liebenswürdigkeit der Empfindung, die alle seine Werke auszeichnen, haben gewiß das meiste dazu beigetragen.

Außer den Genannten begannen um 1860 noch eine Reihe anderer Bildhauer, die wir zum Teil heute noch in Thätigkeit sehen, mit Arbeiten hervorzutreten, und es fehlte nicht an Aufträgen verschiedenster Art.

Wurde auf solche Weise der fast erstorbene Sinn für Plastik in Wien wieder geweckt, so zog die Vollendung großer Neubauten, wie der der Lerchenfelderkirche und des Nordbahnhofes, das Kunstgewerbe direkt zu Arbeiten heran, die unter dem unmittelbaren Einflusse von Künstlern ausgeführt werden mußten. Schritt für Schritt eroberte die Kunst wieder ein Terrain, das sie

niemals hätte verlassen sollen. Unsicher und zaghaft waren die ersten Versuche, doch schenkte man ihnen um so größere Aufmerksamkeit, je ungewohnter dieser Anblick war, und eine Tageslitteratur, die sich wieder mit Kunstkritik zu befassen anfing, ließ die erwachten Kräfte nicht mehr zur Ruhe kommen. Mitten in diese Bewegung fällt die Londoner Weltausstellung von 1862, für das Kunstgewerbe die folgenreichste von allen Weltausstellungen. Jetzt erst begriff man in weiten Kreisen, was 1851 nur wenige erkannt hatten. Damals war alle Welt von den Fortschritten im Maschinenwesen gefangen genommen, jetzt wendete man sich wieder den Kunstfragen zu. Man erkannte die Notwendigkeit gründlicher Reformen, basirt auf die uns am nächsten stehende, mustergültige Stilform, die Renaissance. Damit war nicht allein ein positives Ziel gegeben, es war auch dem unklaren Streben der Romantiker, von welchen jeder in seiner Weise einen neuen Stil zu finden suchte, ein Ende gemacht.

Mittlerweile war aber eine Generation herangewachsen, die ihre ganze Leistungsfähigkeit dem modernen Unterrichtswesen verdankte. Die Schule war die Grundlage der Gesellschaft geworden. Nur auf dieser Grundlage konnte auch auf die Kunst eingewirkt werden. Das war die große Erkenntnis, zu welcher die Weltausstellung von 1862 geführt, und Österreich der erste Staat auf dem Kontinente, der dieselbe praktisch verwertete. Die Gründung des Österr. Museums und der Kunstgewerbeschule sind der Ausdruck derselben. Auf die glücklichste Weise verbanden sich die Bestrebungen dieses Institutes mit der entschiedenen Hinneigung zur Renaissance in der Wiener Architektur. Der Heinrichshof, die Paläste der Erzherzöge Wilhelm und Ludwig Viktor und eine Reihe anderer Prachtbauten haben das Kunstgefühl der Bevölkerung trefflich geschult, den Charakter der Wiener Kunstindustrie rascher, als man zu hoffen wagte, geändert. Es entstand nicht allein eine ganz eigenartige Wiener Architektur, es entwickelte sich unter dem vorwiegenden Einfluß derselben eine ganz spezifische Wiener Kunstindustrie. Die dekorativen Arbeiten, mit welchen die Neubauten innen und außen geschmückt wurden, brachten Künstler und Kunstindustrielle in unmittelbare Berührung und letztere fingen nun auch an, für ihren eigenen Bedarf Entwürfe und Modelle bei jenen zu bestellen. Am intensivsten entwickelte sich diese Wechselbeziehung bei der inneren Ausschmückung des neuen Opernhauses. Über hundert verschiedene Kunstindustrielle arbeiteten in den Jahren 1864—1868 unter der Führung Van der Nülls und einiger jüngerer Architekten wie Storck, Hasenauer und des leider zu früh dahingeschiedenen Gugitz. Speziell an die Bronzefabrikanten traten hier Aufgaben ersten Ranges heran. Neben Hollenbach hatten sich inzwischen Dziedzinsky & Hanusch zu hervorragender Leistungsfähigkeit emporgearbeitet. Diese beiden Firmen teilten sich in die Aufträge rein dekorativer Natur, während der statuarische Bronzeschmuck der Oper von Hähnel in Dresden modellirt und in der k. k. Kunsterzgießerei gegossen wurde. Im ganzen zählte Wien um diese Zeit 233 Bronzefabrikanten, um 105 mehr als im Jahre 1855, und unter denselben 11 größere Firmen ganz speziell kunstindustriellen Charakters. Auch die Zahl der Arbeiter hatte sich seit 10 Jahren nahezu verdoppelt, es waren ihrer gegen 900. Der jährliche Produktionswert betrug $1\frac{1}{2}$ Millionen Gulden. Nicht allein in Deutschland und Rußland, auch in Amerika, ja selbst in Frankreich eröffnete sich den Wiener Bronzen ein ansehnlicher Markt. Um größere Mannigfaltigkeit in den Erzeugnissen zu erzielen, kam die Verbindung der Bronze mit Email sowie mit Glas wieder in Übung. Um die erstere Technik haben sich Wenzel Seidan und Chadt verdient gemacht, während in stilvollen Kombinationen von Bronze und Glas die Firma Lobmeyr voranging.

So vorbereitet betrat die Wiener Bronze-Industrie die Räume der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867. Der Erfolg war ein überraschender. Österreich nahm einen würdigen, ja relativ hervorragenden Platz in der Bronze-Industrie ein. Nirgends war man den Franzosen so nahe gekommen wie hier. Einmütig hoben die Berichte den bedeutenden Fortschritt der Wiener Bronzen hervor.

Hoben auf der einen Seite diese Erfolge das Selbstbewußtsein und die Schaffensfreude der Wiener Bronze-Industriellen, so war man auf der anderen keineswegs blind gegen die vielen noch unerreichten Vorzüge der französischen Leistungen auf diesem Gebiete. Doch die kolossale Ausdehnung des französischen Bronzeindustrie allein mußte schon jede Selbstüberhebung im Keime ersticken.

In langsamer, gesunder Entwickelung erstarkte die Wiener Bronze-Industrie immer mehr bis zum Jahre 1870. Das Kriegsjahr führte aber ganz abnorme Verhältnisse herbei. Ausländische Käufer, die sonst ihren Bedarf in Frankreich oder Deutschland zu decken gewohnt waren, machten in Wien ihre Bestellungen, und war auch der Export nach England und Amerika durch die gestörten Verkehrsverhältnisse mannigfach gehemmt, so liefen dafür von Rußland, Italien, den Donaufürstentümern, ja sogar aus Kleinasien, so zahlreiche Aufträge ein, daß schließlich weder die Arbeitskräfte noch die industriellen Einrichtungen und Betriebs-Kapitalien den Anforderungen vollkommen genügen konnten. Gleichzeitig aber, und im Zusammenhang mit dieser fieberhaft gesteigerten Thätigkeit der Industrie, nahmen in der Finanzwelt jene berüchtigten Gründungen von Bauten und Aktiengesellschaften immer größere Dimensionen an. Warnende Stimmen verhallten ungehört im allgemeinen Lärm. Zukunftssicher sah die Industrie nach jahrelanger Anstrengung den Erfolgen der Wiener Weltausstellung entgegen, — da brach das goldene Luftschloß plötzlich zusammen, und hinterließ tausendfaches Elend an Stelle froher Hoffnungen. Daß eine Luxusindustrie wie die der Bronze nicht am wenigsten unter dieser finanziellen Erschütterung leiden mußte, ist selbstverständlich. Die Zahl der Arbeiter und Fabrikanten war mittlerweile beträchtlich gestiegen; nun sank sie langsam aber stetig bis auf das Niveau von 1867 herab. Anders verhielt es sich mit den in künstlerischer Beziehung einmal errungenen Erfolgen. In der Zeit von 1867 bis 1873 hatte die Wiener Bronze-Industrie nicht allein in kommerzieller sondern auch in artistischer Richtung bedeutende Fortschritte gemacht. Auf der Weltausstellung entsprach unter einer Anzahl von mehr als 50 Ausstellern ein gutes Dutzend der Anforderungen des guten Geschmackes. Architekten wie Hansen, König und Feldscharek, Claus, Niewel, Groß, Schrötl und andere hatten nebst den Professoren der Kunstgewerbeschule Theirich, Storck und König mustergültige Entwürfe geliefert, und eine Generation jüngerer talentvoller Bildhauer war für die Wiener Plastik tonangebend geworden. Diese letztere hatte in jenen Jahren nicht über Mangel an Aufträgen zu klagen. Neben der ungewöhnlichen Zunahme der Steinskulptur war die k. k. Kunsterzgießerei von Röhlich und Pönninger in ununterbrochener Thätigkeit. Doch zeigte sich nach einer Richtung noch eine bedeutende Schwäche, das ist in der Behandlung der Oberfläche, sowohl bezüglich der Ciselirung wie der Farbe. Im Kreise der Wiener Bronzefabrikanten sah man das Mittel zur Beseitigung dieser und anderer Übelstände in der Gründung der „Gesellschaft zur Förderung der Bronze- und Eisen-Kunstindustrie", ähnlich der in Frankreich seit 1818 bestehenden „Réunion des fabricants de bronze de la ville de Paris". Von Seite des Staates wurde wenige Jahre später an der Kunstgewerbeschule des Österr. Museums eine Fachschule für Treiben und Ciseliren errichtet, die unter der trefflichen Leitung des Prof. St. Schwarz bald die besten Erfolge erzielte.

Seit 1873 gab es keine Gelegenheit mehr, die gesamte Bronze-Industrie Deutschlands zu überblicken. Wichtige, tiefeingreifende Veränderungen sind dort seither vor sich gegangen. Namentlich hat die Münchener Ausstellung vom Jahre 1876, bei welcher sich noch deutlicher als drei Jahre zuvor in Wien die Überlegenheit Österreichs in Fragen des guten Geschmackes zeigte, in Deutschland den Anstoß zu energischen Anstrengungen gegeben. Die Dotationen der Museen wurden erhöht, Kunstgewerbeschulen und Fachschulen teils neu gegründet, teils erweitert, eine Unzahl kunstgewerblicher Publikationen eiferten neben einer rastlosen litterarischen Propaganda zu unermüdlichem Schaffen an, und die Erweiterung des auswärtigen Marktes, sowie die Sicherung des inländischen wurde, unterstützt von der politischen Stellung Deutschlands, systematisch gefördert. Von der Weltausstellung im Jahre 1878 hielt sich Deutschland bekanntlich fern, maß aber dafür seine Kräfte wiederholt in engerem Kreise, wie in Frankfurt, Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin, Stuttgart und Nürnberg. Waren auf der Wiener Weltausstellung nur etwa sieben Firmen aus Berlin mit kunstindustriellen Leistungen aufgetreten, unter welchen eigentlich nur die von Sußmann & Ravené neben Elster und Stobwasser größere Beachtung verdiente, so erzeugen gegenwärtig in Berlin allein gegen zwanzig Bronze-Fabriken mit ca. 1600 Arbeitern Gegenstände der Kunstindustrie. Davon sind sechs Etablissements mit mehr als 250 Arbeitern erst seit 1873 in Thätigkeit. Bis zur Einführung der Zollerhöhung hatten dieselben einen schweren Kampf mit den besseren und vielfach auch billigeren Fabrikaten

zu bestehen, die Österreich nach Deutschland exportirte. Das änderte sich, seit der Zoll auf österreichische Bronzen von 24 auf 60 Mark per Meter-Zentner erhöht wurde und die echt vergoldeten Bronzen, sowie Quincaillerie und Schmuckgegenstände aus Bronze eine Steigerung von 90 auf 200 Mark per 100 Kilogramm erfuhren. Läßt sich auch der Effekt dieser Zollerhöhung aus der Statistik nicht genau konstatiren, da in den Ausweisen die Bronze mit andern Metallwaren vermengt erscheint, so ist aus derselben doch soviel zu entnehmen, daß seit dem Jahre 1880 in Österreich thatsächlich ein Rückgang der Ausfuhr nach Deutschland stattgefunden hat, während in Berlin seit demselben Jahre eine Reihe von Fabriken teils erweitert, teils neu gegründet wurden. Gegenwärtig findet man selbst in Wien eine große Anzahl von Berliner Bronzen. Diese geben sich als solche leicht zu erkennen, indem das Charakteristische eines Massenartikels ihnen fast sämtlich anhaftet. Infolge mannigfacher Ausbeutung des Modells und weniger sorgfältiger Behandlung des Details werden diese Bronzen ungemein billig und finden ihren Weg in die ganze Welt.

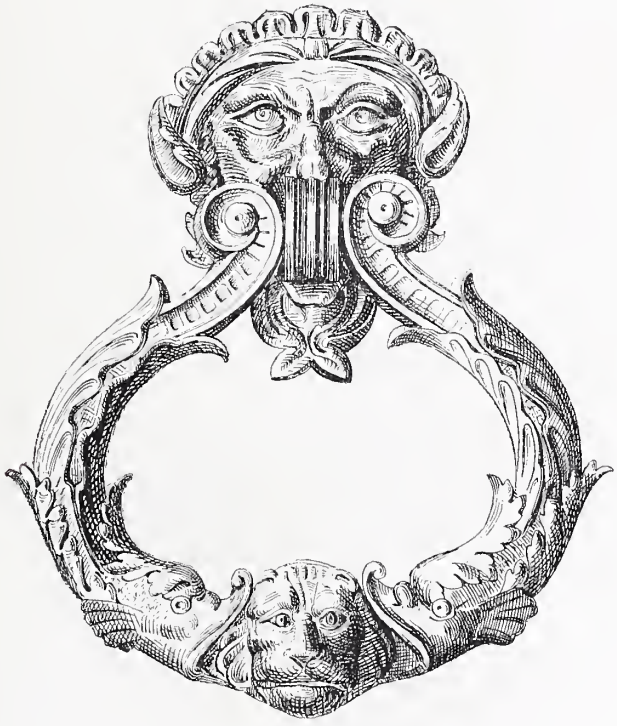
Die Reform im Kunstgewerbe vollzieht sich eben in Deutschland anders als in Österreich. Während man in Wien damit begonnen hat, die obersten Schichten der Gesellschaft, die reichen Leute der Metropole für die Kunst im Handwerk zu interessiren, und bemüht war, mit Leistungen aufzutreten, die an technischer und künstlerischer Vollendung, sowie an Güte und Gediegenheit des Materials so vollendet als möglich und daher auch nicht billig waren, wendete sich die kunstgewerbliche Fabrikation in Deutschland an den gebildeten, keineswegs aber reichen Bürgerstand, und begann demgemäß mit billigen Erzeugnissen, mit Imitationen und Surrogaten. So stehen gleichsam eine demokratische und aristokratische Richtung in der Entwickelung der Kunstindustrie dieser beiden Länder einander gegenüber. Wir brauchen, um dies näher zu begründen, nur daran zu erinnern, welche Massen von sogenannten falschen Bronzen, das ist von bronzirten Zinkgüssen, Deutschland noch vor wenigen Jahren produzirte, und wie ausgedehnt heute noch die Fabrikation von bronzirten Eisengüssen ist. Diese Erzeugnisse waren die Pioniere des guten Geschmackes im Volke. Jeder konnte diese billigen Gebrauchs- und Luxusgegenstände erwerben. Der Geschmack bildete sich zunächst an der guten Form und dem hübschen Ornament. Mit steigendem Wohlstand und verfeinertem Kunstsinn aber stellte sich bald der Wunsch nach edlem, gutem Material ein. Schon ist die Zeit gekommen, wo dieses die Surrogate immer mehr verdrängt, und in nicht allzu ferner Zukunft dürften wirklich künstlerisch durchgeführte Bronzen an Stelle der gegenwärtigen, oft allzu fabriksmäßig erzeugten Ware treten.

In einzelnen Fabriken wird bereits auf Verfeinerung und künstlerische Veredlung der Bronzewaren mit Energie hingearbeitet, die Heranbildung tüchtiger Ciseleure zum Teil durch Lehrkräfte der Wiener Schule angestrebt, die selbständige figürliche Bronze von Jahr zu Jahr mehr kultivirt, und mit Hilfe der Reduktionsmaschine in verschiedenen Dimensionen vervielfältigt.

In ähnlicher, wenn auch nicht so rapider Zunahme wie in Berlin ist die Bronzeindustrie in andern deutschen Städten begriffen, es sei nur an Stotz in Stuttgart, Riedinger in Augsburg, an die Gießerei des bayrischen Gewerbemuseums, welche hauptsächlich den Kleinguß nach französischer Art pflegt, und an die Fabriken von München und Mainz erinnert. Es wäre natürlich ganz verkehrt, angesichts der Verhältnisse in Deutschland etwa auch in Österreich von Seite der Bronzeindustriellen die Herstellung billiger Massenartikel zu verlangen. Da hier tüchtige Bronzegießer und gut geschulte Ciseleure herangebildet wurden, muß auch fernerhin in der Güte der Ware das Schwergewicht gesucht werden. Wichtig dagegen ist die Frage, in welcher Weise Wien den künstlerischen Ruf seiner Bronzen auch in Zukunft wahren und trotz aller Konkurrenz des Auslandes behaupten kann. Da scheint es nötig auf einen Vorgang hinzuweisen, der auf der letzten Pariser Weltausstellung noch nicht beobachtet werden konnte, dagegen in jüngster Zeit, wie auf anderen Gebieten der Kunstindustrie, so auch bei den Bronzen bemerkbar wird: es ist das Streben, sich nach Art der Franzosen in allen möglichen Stilgattungen zu versuchen. Solche Experimente haben für eine Bronze-Industrie von der Ausdehnung und Vergangenheit der französischen nichts Verfängliches, für eine Kunstindustrie ohne feste Wurzeln und alte Traditionen, wie die österreichische, dagegen hemmen sie jede gesunde

Entwickelung, führen zu rascher Abnützung, zu allmählichem Verfall. In einer Stadt, in welcher Künstler wie Zumbusch, Kundmann und Tilgner eine Schule trefflicher Bildhauer der verschiedensten Richtung herangezogen haben, wo Architekten thätig sind, deren Leistungen allgemein die höchste Anerkennung finden, wo sich unter dem Einfluß Makarts ein eminenter Farbensinn entwickelt hat, von der lebhaften Thätigkeit an der Kunstgewerbeschule ganz zu schweigen, ist ein solches, bisher allerdings nur sporadisch auftretendes Streben durchaus ungerechtfertigt.

Die Wiener Kunstindustrie im allgemeinen, wie speziell die Bronzeindustrie, ist emporgeblüht im engen Anschluß an die hohe Kunst. In dieser hat sie die Wurzeln ihrer Kraft, die Quelle ihrer Originalität. Diese Originalität zu bewahren, darauf muß ihr Streben vorzugsweise gerichtet sein. Nicht das französische Vorbild, nicht das Muster von Berlin oder München darf für Wien maßgebend werden, das spezielle Wiener Genre, mit seinen ganz charakteristischen Vorzügen und Eigentümlichkeiten weiterentwickelt, giebt allein die Möglichkeit, den Ruf und das Ansehen der Wiener Bronze-Industrie gegenüber aller Konkurrenz zu behaupten. Nichts kann der Kunstindustrie jene einzig richtige Nahrung ersetzen, welche sie aus dem innigen Kontakte mit den lokalen Faktoren auf dem Gebiete der hohen Kunst empfängt. Diese Verbindung immer wieder aufzusuchen, aufrecht zu erhalten und zu befestigen, das allein kann die Wiener Bronzen auf jener Höhe der Entwickelung erhalten, die es unmöglich macht, sie auf dem Weltmarkte zu ignoriren.



Thürklopfer, Bronze gegossen. Italien, 16. Jahrh. Im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Fig. 1. Bunzlauer Geschirr, mit z. T. bemalten Reliefs.

Die Bunzlauer Töpferei.

Von Max Höhne.

Mit Illustrationen.

Die ältesten urkundlichen Nachrichten, welche wir über das in Bunzlau betriebene Töpferhandwerk haben, reichen zurück bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Geschoßbuch von 1549 und 1587 verzeichnet unter andern Besitzern in der Obervorstadt den „Obertöpfer". Das Stadtbuch von 1621 spricht von der großen Töpferei des Matth. Fritsch vor dem Oberthore. Von Mitte des 16. bis tief ins 18. Jahrhundert hinein wurde die Töpferei überhaupt nur in fünf Werkstätten betrieben, von denen eine, wie erwähnt, vor dem Oberthore, vier vor dem Niederthore lagen. Die älteste Urkunde, welche von einer Töpferinnung redet, ist ein Brief der Liegnitzer Töpfer vom 14. Dez. 1562 an die Bunzlauer Meister, welcher folgende Anrede hat: „Ehrbare, günstige, liebe Meister und Gesellen des löblichen Gewerks der ‚Tepper' in der königl. Stadt Bunzlau." — Aber schon 1547 muß eine Töpferinnung zu Bunzlau bestanden haben, da in diesem Jahre der Töpfergesell Joh. Anders in Naumburg a. Qu. eine Töpferei errichtete, weil ihm in Bunzlau die Anlage einer sechsten Töpferei nicht gestattet wurde. Diese Beschränkung auf die Zahl von fünf Meistern kann nur auf der Vorschrift von Innungsstatuten beruhen. Es erhellt aus alledem, daß bereits im 16. Jahrhundert das Töpferhandwerk in Bunzlau wohl organisirt war, also wohl schon eine lange Periode hinter sich hatte. Im Jahre 1659 erhielten die fünf in Bunzlau ansässigen Töpfermeister vom Magistrat die Zusage, daß nie mehr als fünf Töpfereien bestehen sollten[1]).

Die Thonwarenfabrikation ist in erster Linie von lokalen Bedingungen abhängig: die Fundstätten eines guten Materials werden im allgemeinen zugleich die Centren dieser Industrie bilden. Meist ist hier in frühen Zeiten schon gearbeitet, unsere Kunde reicht jedoch nur selten so weit zurück. So vermutlich auch in Bunzlau.

Die Bunzlauer Gefäße bestehen aus einer weißgelben Thonmasse. Ältere Stücke als aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürften kaum noch vorhanden sein. Krüge aus dieser Zeit haben einen runden, gefälligen Körper mit

1) Die hier beigebrachten urkundlichen Nachrichten sind entnommen aus: Wernicke, Chronik der Stadt Bunzlau von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Bunzlau 1882/83.

kurzem Hals. Die bis Ende des 18. Jahrhunderts außer dem gewöhnlichsten Gebrauchsgeschirr gefertigten Gefäße waren Kruken mit und ohne Henkel, Wasser- und Bierkrüge (letztere mit Schnäuzchen), Trinkkrüge, Schraubeflaschen (alle diese Gefäße zumeist mit Zinnbeschlag), Theekannen, flache Dosen, Tabak- und Butterbüchsen, auch zierliche Sparbüchsen. Als Meisterstücke wurden gern Gefäße mit durchbrochener Bekleidung der ganzen äußeren Fläche angefertigt. Mit dem allgemeiner werdenden Genuß des Kaffees entstand die besondere Form der Kaffeekannen, welchen Bunzlau besonders seinen weitbekannten Namen verdankt, sowie der Milch- oder Sahnkännchen. Die Deckel dieser Kannen nahmen seit der Zeit Friedrichs des Großen den Dreistützer als Knopf an, welcher bis heut beibehalten worden ist.

Eins der ältesten Stücke der die Museen zierenden Bunzlauer Gefäße ist wohl eine Kruke mit Zinnschraube im Breslauer Museum, welche nach dem Vorbilde Kreußener und Raerener Fabrikate einen eckigen, mit Reliefdarstellungen von Engelsköpfen verzierten Körper hat. Unter dem Halse ist eine vertiefte Inschrift angebracht: SEVERIN : MERGO : PASTOR BOLESLAVIENSIS. Dieser Pastor hielt 1640 seine Antrittspredigt in Bunzlau, wodurch die Entstehungszeit jener Kruke bestimmt ist. — Die Krüge des 18. Jahrhunderts wurden schlanker, der Bauch wurde ovaler, oft gekantet, so daß er fünfseitig erscheint, wobei die dem Henkel gegenüberliegende Seite zur Anbringung einer Mitteldekoration benutzt wurde.

Das älteste Bunzlauer Geschirr hat genau dieselbe schöne braune (Lehm-)Glasur wie das heutige. Die feineren Gefäße zeigen durch Stempel hergestellte Reliefverzierungen in gelblichweißem Thon: „belegtes Geschirr". Diese Dekoration wurde seit dem Beginn der Bunzlauer Töpferei bis in unser Jahrhundert hinein mit großer Meisterschaft ausgeführt. Meist sind übrigens nur die Blumen ꝛc. in Formen hergestellt, während die Ranken, Gehänge ꝛc. freihändig aufgelegt wurden. Jetzt wird sie nur noch von wenigen Töpfern auf spezielle Bestellung ausgeführt, ohne im entferntesten die alten Vorbilder zu erreichen. Die beliebtesten und am häufigsten auftretenden Muster der früheren Zeit sind: Ähren, Rosen [1]), Vergißmeinnicht-Gehänge, Nelken, Astern, Sternblumen, Eicheln, Weintrauben, Sterne, Vögel, welche in rankenartige Ornamente verwebt sind. Als Mittelstücke treten zumeist auf: das Bunzlauer Stadtwappen mit seinen drei Türmen, unter anderen Wappen sehr oft das kursächsische; Gewerkszeichen, kriegerische Embleme aus der Zeit Friedrichs des Großen, der österreichische Doppeladler, der preußische Adler, Kronen, Porträts, Namenszüge; Adam und Eva, die Madonna mit Kind, das Lamm mit der Fahne; Herzen mit Inschriften, Kruzifixe, Kränze, sich schnäbelnde Tauben u. a. m. Diese Reliefs wurden oft noch mit Farben, zuweilen mit goldig schimmernden, auch rein goldig bemalt, die Farben auch auf der braunen Glasur oft noch weitergeführt.

Unter der Regierung Friedrichs des Großen, welcher überhaupt bestrebt war der schlesischen Thonwarenindustrie aufzuhelfen [1]), geschahen auch Schritte zur Hebung der Bunzlauer Töpferei, zuerst im Jahre 1756; am 28. Mai bittet der Syndikus Gg. Peter Chrn. Preu den Minister für Schlesien, Grafen Schlabrendorf, einen geschickten „Laboranten" Fr. Wilh. Kelli, der in der Meißener Porzellanfabrik gearbeitet hat, und die Bunzlauer Thonindustrie zu fördern geeignet ist, mit einem vierteljährlichen Gehalte von 12 Thlr. 12 g. Gr. anzustellen, was der Minister auch am 1. Juni sofort gewährt. Der „Laborant" scheint aber mit seiner Kunst bei der unausrottbaren Abneigung der Bunzlauer Töpfer, von ihren alten Formen abzugehen, nicht viel ausgerichtet zu haben. Auch fernere Aufforderungen der Regierung, durch Ermöglichung neuer Konkurrenz die Thonindustrie zu fördern, fanden nicht das gewünschte Entgegenkommen. Die Töpfer waren darin ebenso hartnäckig, wie bei dem Beschluß, daß sich kein sechster Töpfermeister in Bunzlau niederlassen durfte; sie motivirten das damit, daß sie sich in die Jahrmärkte geteilt hätten, wobei ein sechster Meister nur Störung veranlassen könnte. Nach langem Kampfe mit der Regierung wurde aber 1787 den fünf Töpfern ihre Alleinherrschaft genommen. 1805 zählte Bunzlau 10, 1815 sogar 13 Töpfereien. Die Verbreitung, welche trotz der unveränderten Formen das Bunzlauer Geschirr fand, ergiebt sich aus dem

1) Drei mit diesen Formen dekorirte Kaffeekannen, aus der Hahnemannschen Sammlung stammend, im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Fig. 2.)

1) Schultz, Schlesische Faience- und Steingut-Fabriken. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, III, 413 ff.

Umsatz der fünf Töpfer im Jahre 1780: er betrug zwischen 8- und 10 000 Thaler.

Aus einem Berichte vom Jahre 1763 geht hervor, daß damals in Tillendorf bei Bunzlau ein weißer Thon gefunden wurde, welcher das Feuer zu dem in Bunzlau gemachten Kaffeegeschirr hinlänglich aushielt. Bürgermeister Rostkovius, Syndikus Preu und Senator Jencke hätten trotz aller Mühe und aufgewendeter Kosten nur erfolglose Versuche gemacht, Porzellan daraus herzustellen. Die Proben wären zwar etwas feiner, auch inwendig weißer ausgefallen, aber die Gefäße selbst Kunstschule zu Breslau, war zu diesem Zwecke nach Bunzlau mit Vorschlägen geschickt worden, wie die Form der Bunzlauer Gefäße zu verbessern sei. Bach ließ auch „acht Pièces" nach seinen Zeichnungen im „hetruriſchen Stile" anfertigen, die zwar gefielen, aber man mußte doch die Wahrnehmung machen, daß deren Einführung auf unübersteigliche Hindernisse stoßen würde: die Bunzlauer Töpfer arbeiteten, so berichtet Graf Carmer, höchstens mit fünf Gesellen, waren mit Bestellungen so überhäuft, daß sie ihnen kaum genügen konnten, und hielten es für überflüssig, etwas Neues zu versuchen, da sie ja mit ihren

Fig. 2. Bunzlauer Kaffeekanne, 1768.

die alten geblieben. Die Töpfer verneinten die vermeintliche Güte des Materials, erklärten es für ganz gewöhnliche Thonerde, die starkes Feuer nicht aushalte, sondern zerschmelze. So blieb vorläufig dieser Schatz noch ungehoben. Trotz ungünstiger Erfahrungen wurde die Regierung nicht müde, in Bunzlau weiter zu operiren. Nach einem Kammerbefehle vom 29. April 1774 sollten die geschicktesten Töpfer zur Anfertigung von Kruken nach Egerer und Selzer Art veranlaßt werden. Nur ein Töpfer führte den Auftrag aus, den die anderen vergessen haben wollten. Die früheren Versuche, der Bunzlauer Thonindustrie aufzuhelfen, wurden 1793 vom Minister Grafen Hoym wieder aufgenommen. Die Töpfer sollten ihren Geschirren vor allen Dingen eine elegantere Form geben. Der Maler Professor Bach, Direktor der königlichen gewöhnlichen Waren ganz gute Geschäfte machten. Daß durch Herstellung eleganterer Formen mit der Zeit ein noch größerer Absatz zu erzielen sei, wollten sie sich nicht klar machen lassen. Graf Carmer kam 1794 zu der Folgerung, daß die Regierung, falls sie in der That etwas erreichen wollte, eine eigene Fabrik in Bunzlau errichten müßte. 1794 erfolgte eine Verordnung, die Gefäße hinlänglich auszubrennen und nicht zu viel Silberglätte zur Glasur zu gebrauchen, da diese ein starkes Gift enthalte; es blieb aber bei der alten Glasur, bis 1827 die Regierung allen Ernstes aufforderte, die Bleiglasuren ganz unschädlich zu machen. Dies gelang einer Erfindung des Töpfermeisters Altmann, dem auch die Behörde die anerkennende Prämie von 50 Thalern zuerteilte.

Minister Graf Hoym hatte 1802 auf aller-

höchsten Erlaß dem Stadt- und Polizeidirektor Schwindt drei Blatt Entwürfe zu Kaffeekannen und Milchtöpfen mit dem Befehle übersandt, von jedem Muster fünf Dutzend anfertigen zu lassen; die in antikem Stile gehaltenen Vorlagen waren von Prof. Bach gezeichnet. Schwindt berichtete an den König, er werde die Gefäße von dem einzig dazu geeigneten Töpfer Gotthardt anfertigen lassen; denn die übrigen Töpfer aus dem alten Schlendrian zu bringen, halte er für unmöglich. Die Bestellung wurde ausgeführt, es fehlen aber Nachrichten, ob die Vorlagen weiter benutzt wurden, was nicht anzunehmen ist. — 1809 fing Töpfermeister Gotthardt an, aus Thon Röhren zu Wasserleitungen zu machen, die sich auch bewährten.

Der hervorragendste aller Bunzlauer Töpfer war der schon oben erwähnte Johann Gottlieb Altmann, geboren den 26. Oktober 1780. Er emanzipirte sich nicht nur von den seit fast drei Jahrhunderten beibehaltenen Formen, sondern stellte auch die schon 1763 vergeblich versuchte, dem Porzellan sehr ähnliche Masse her, welche er höchst geschmackvoll zu dekoriren verstand. Durch die Feinheit seines durchscheinenden Materials wurde er von selbst auf andere, edlere Formen hingeleitet, wobei er sich zumeist den Zeichnungen Schinkels anschloß. Besonders edel

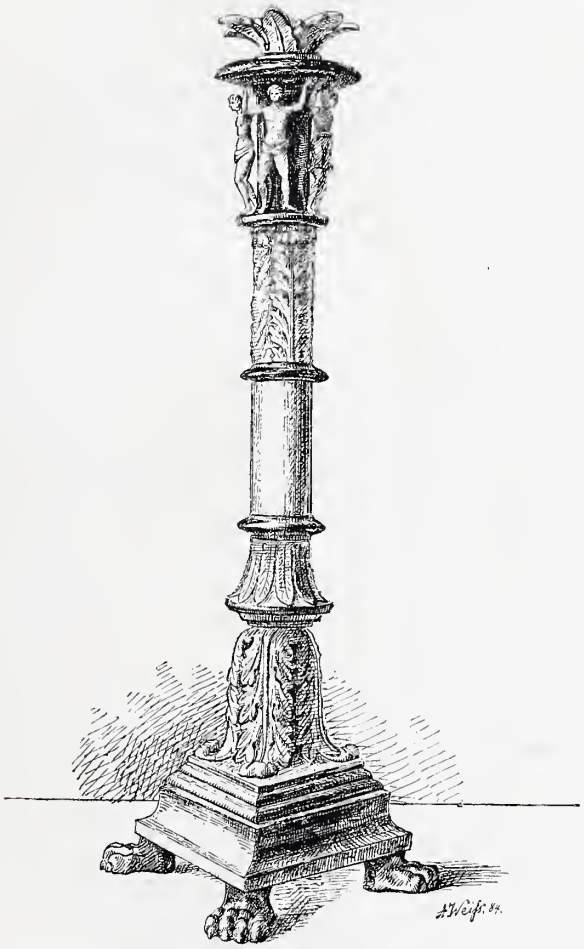


Fig. 3. Kandelaber von Altmann in Bunzlau.

ist die Form seiner Tassen, welche er denen in der Berliner Porzellanmanufaktur nach Schinkels Zeichnungen gefertigten nachbildete.

Altmanns braune Glasur kommt der in China, Meißen und Berlin üblich gewesenen fast gleich. Das feinere Geschirr dekorirte er zumeist mit weißen Reliefs mythologischer und religiöser Darstellungen, welche fein geschickter Modelleur Wiepf musterhaft formte [1]). Auch ganz weiße

1) Ein Paar sehr schöne Kandelaber besitzt das kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Fig. 3.)

Gefäße mit ebensolchen Reliefs wurden gefertigt, sie sind besonders fein und äußerst selten; ohne Glasur machen diese Reliefs fast den Eindruck des Biskuitporzellans. Die Altmannschen Gefäße sind sehr selten geworden, und es gehört zu den Glücksfällen, auf der Suche selbst in Bunzlau einem solchen zu begegnen[1]).

Auf der Londoner Ausstellung 1844 erhielt Altmann die goldene Medaille und von Friedrich Wilhelm IV. ein Ehrendiplom. Altmann starb den 4. Mai 1851; er hinterließ seine blühende und berühmte Töpferei seinem Sohne, der das ganze Etablissement vollständig herunterbrachte und unterging. Mit Johann Gottlieb Altmann hatte die Bunzlauer Töpferei ihren Höhepunkt erreicht, und noch keinem Meister nach ihm ist es gelungen, sein porzellanartiges, geschmackvolles Geschirr nachzuahmen.

Im Jahre 1862 war der Holzbedarf der Bunzlauer Töpfer auf jährlich 4000 Klaftern gestiegen, weshalb das Töpfermittel 300 Thaler zur Erbauung eines Probeofens für Steinkohlen bewilligte. Schon 1865 ist ein bedeutender Aufschwung der Töpfereien durch Einführung der Steinkohlenfeuerung zu verzeichnen. Während in den Jahren 1851—1881 keine Neuheiten in der Bunzlauer Töpferei hervorgebracht wurden, bereiten jetzt einzelne Töpfereien nach vielfachen Versuchen eine Kobaltglasur, welche dem Geschirr ein dem gewohnten Braun gegenüber sehr fremdartiges Aussehen giebt, auch hell- und dunkelblau gesprenkelte Glasuren, sowie solche in verschiedenen braunen Nüancen gesprenkelt werden gefertigt, welche letztere den Namen „Kattun" führen. Bei einem Töpfermeister sah Verfasser bei Kaffeekannen sogar eine Neubelebung der Narben früherer Melonenkrüge. Auch hier zeigt sich das lebhafte Streben, durch Neuerungen der Industrie aufzuhelfen.

1) In der Sammlung des Verfassers befinden sich mehrere Gegenstände des feinsten und geschmackvollsten Altmannschen Fabrikats. — Als am 18. Juni 1838 König Friedrich Wilhelm III. mit seiner zweiten Gemahlin, der Fürstin von Liegnitz, auf der Reise nach Erdmannsdorf in Bunzlau eintraf, wurde nach aufgehobener Tafel der Kaffee in Altmannschem Geschirr servirt. Die elegante Form und Feinheit der Masse, sowie der fortstrebende Fleiß des Verfertigers fanden reiches Lob. Das hohe Paar ließ die Tassen, aus denen es getrunken, einpacken und bestellte noch mehrere Tassen und Kaffeekannen nach. Auch Friedrich Wilhelm IV. wußte das Bunzlauer Geschirr zu schätzen: als er am 8. Mai 1852 in Begleitung seiner Schwester, der Kaiserin von Rußland, durch Bunzlau kam, überreichte er ihr auf dem Bahnhofe einige Bunzlauer Kaffeekannen. — Im Jahre 1881 schickte die Stadt Bunzlau am 17. Februar zur Vermählung des Prinzen Wilhelm an diesen fünf dekorirte Tonnen mit verschiedenen Garnituren Braunthonwaren.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

IV.

Martin Koler, Töpfer von Annaberg.

Das Dresdner Kunstgewerbemuseum kaufte vor einigen Jahren einen mächtigen Krug in sogenannter Hirschvogelmanier, über welchen A. von Eye ausführlich in den Mitteilungen des Königlich Sächsischen Altertumsvereins Heft 28 berichtet. Derselbe zeichnet sich namentlich durch herrliche tiefblaue Glasur aus. Die Ornamentation geschah durch sehr primitives Rankenwerk, Aufsetzen von aus der Form in Relief gestrichenen Figuren und seltsamerweise in Münzabdrücken. Mehrere dieser angehefteten Schmuckgegenstände sind abgebrochen, so daß der braungraue Thongrund hervorschaut. Am kurzen Hals trägt das bauchige Gefäß die Inschrift: Marten koller aneberg 1569 (nicht moller). Eye erkannte in dieser Inschrift den Verfertiger. Doch ist es immer gut, diese Ansicht urkundlich bestätigt zu sehen. Denn nach einem im Hauptstaatsarchive zu Dresden von mir gefundenen Aktenstück (Schloßbau Zwickau 1587—1590) lieferte 1587 ein Töpfer Martin Koler für das Schloß Osterstein im benachbarten Zwickau Arbeit. Das Dresdner Kunstgewerbemuseum besitzt auch Ofenkacheln, in welchen sich die „Lebensalter" in jener bekannten scherzhaften Weise ganz nach dem Ideengange des Reliefs der Emporenbrüstung der Kirche zu Annaberg dargestellt finden, die also auch auf jene erzgebirgische Stadt als ein Zentrum altsächsischer Töpferkunst hinweisen.

Dresden. Cornelius Gurlitt.

Bücherschau.

XIV.

Glockenkunde. Von Dr. Heinrich Otte. Mit Holzschnitten und zwei lithographischen Tafeln. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig. T. O. Weigel. 1884. Mk. 7.

Seit dem ersten Erscheinen dieses Buches vor einem Vierteljahrhundert hat die Litteratur über die Glocken so viel neues Material geliefert, daß schon dessen Ausnutzung dem Verfasser für die zweite Auflage eine erhebliche Erweiterung ermöglichte. Dazu kam sein eigener bekanntlich unübertrefflicher Sammelfleiß, der mannigfache dankbare Unterstützung fand. Den glücklichen Erfolg beweist die nicht bloß vortrefflich zusammengestellte und höchst übersichtlich geordnete, sondern auch in bezug auf den Umfang der behandelten Gegenstände im allgemeinen ganz vollständige Schrift, die keinem, der auf diesem Gebiete Belehrung sucht, eine Auskunft verweigern wird. Die auch im Detail sehr wesentlich geförderte Vollständigkeit ist natürlich eine relative und wird es auch bleiben müssen, bis das gesamte kunststatistische Material seinen Abschluß gefunden hat, was bei allem Eifer noch viele Jahre und Jahrzehnte dauern dürfte. Inzwischen werden die ziemlich zahlreichen Glockenspezialisten, die nicht zur Veröffentlichung ihrer gesammelten Notizen kommen, diese am besten dem Verfasser oder, aus besonderen Rücksichten gegen sein hohes Alter, einem seiner Mitarbeiter zur Verfügung stellen, namentlich dem Herausgeber von seinem großen „Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie", Herrn Oberpfarrer Ernst Wernicke in Loburg.

Den Schellen, die sporadisch im Buche begegnen, hätte ich ein eigenes Kapitel gewünscht. Der eigentümliche, von dem der Glocken vielfach abweichende Entwickelungsgang, den sie genommen haben, dürfte ein solches empfehlen. Darin hätten zunächst die geschmiedeten vernieteten Schellen ihre Stelle gefunden, die auch der Kirchen- und Klosterdienst mindestens bis ins 13. Jahrhundert verwendet hat. Ein Paar solche Handglocken, die je aus zwei konkaven Schalen bestanden, die unten etwas eingezogen zu einem bienenkorbähnlichen Gefäße zusammengesetzt waren, deren einfache aufgenietete Verzierungen die spätromanische Epoche verrieten, sah ich vor einer Reihe von Jahren im Privatbesitze. — Des weiteren wäre der durchbrochenen Schellen zu gedenken gewesen, der romanischen sowohl, die in Frankreich entstanden zu sein scheinen, wie der der Renaissance angehörigen, die auf Italien hinweisen. — Auch die Glockenspiele zur Unterstützung des Chorgesanges wären dort unterzubringen gewesen, wie sie auch auf alten Chorstühlen dargestellt sind, z. B. auf denen des Kölner Domes, die der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammen. Hier sitzen in einer Füllung auf einer Bank zwei Psalteristen einander gegenüber, von denen der eine mit jeder Hand eine mit Griff versehene Schelle bewegt, während der andere mit der Rechten vermittelst eines Stabes drei über ihm an einer Stange aufgehängte Schellen verschiedener Größe rührt, mit der Linken auf das vor ihm aufgeschlagene Buch zeigend. — Auch die harmonischen (Drei- und Vierklang) Altarschellen, die sicher bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, hätten hier ihren Platz behauptet, sogar die Glöckchen en miniature, welche unten die Chorkappen umgaben, oben die Dalmatiken verzierten, selbst an Monstranzen ertönten.

Das bisher an Vollständigkeit nirgendwo auch nur annähernd erreichte Glockengießerverzeichnis wird in demselben Maße wachsen, als die Detailforschung fortschreitet; jede neue Sta-

tistik der Denkmäler wird neuen Zuwachs bringen. Ich beschränke mich auf die Beifügung von einigen Namen älterer Meister, die sich am Niederrhein finden: Hermann van Letzer 1404 auf 2 Glocken zu Höningen, Henrich 1429 zu Allrath, Sifridus 15. Jahrhundert zu Öckhoven, Reimer Millot 1649 zu Elsen.

Das Thema ist umfassend genug, um die vortreffliche, für jeden Interessenten unentbehrliche Monographie im Laufe der Zeit zu einem Codex anschwellen zu lassen, ohne daß an der Einrichtung des Ganzen wesentliche Änderungen getroffen zu werden brauchen.

Schnütgen.

XV.

Krell, P. F. Die Gefäße der Keramik. Schilderung des Entwickelungsganges der Gefäßtöpferei. Mit 33 Textillustrationen und 4 Tafeln. Stuttgart, Gustav Weise 1885. 4°.

P. — Der Verfasser bezeichnet sein Werk selbst als einen Essay und wünscht es namentlich in Schulen verbreitet zu sehen; dafür ist es auch in erster Linie geeignet und zu empfehlen, obwohl auch eine ganze Reihe Beobachtungen und Bemerkungen darin niedergelegt sind, die in weiteren Kreisen als denen von Schülern Beachtung verdienen. Der Verfasser geht von dem Standpunkt aus, daß sein Leserkreis von der Keramik gar nichts weiß; er belehrt ihn nach allgemeinen Erörtungen über Material und dessen Verarbeitung, die Glasuren ꝛc., zunächst über die Gefäßformen und ihre Entstehung. Seine Ausführungen haben vor Sempers Bearbeitung dieses Kapitels den praktischen Vorzug, in klarer und leichtverständlicher Form dem Laien alles Wissenswerte dieser interessanten Frage darzubieten. In den Abschnitt über die verschiedenen Dekorationsweisen ist, wie sich das leicht ergab, ein gedrängter Überblick über die Geschichte der Keramik eingeflochten; dabei ist stets die Wirkung neu erfundener Dekorationsweisen auf die weitere Entwickelung betont, ein sehr wichtiger, in den landläufigen Handbüchern noch nicht genug beachteter Gesichtspunkt. Natürlich treten dazu noch andere Faktoren, welche auf die Entwickelung eingewirkt haben; denselben ist ein besonderer Abschnitt gewidmet, worin in sehr ausführlicher Weise auf einzelne Punkte eingegangen wird. Auch die Keramik der Neuzeit, d. h. die Praktiker können aus dem letzten Kapitel mancherlei lernen; der Verfasser eröffnet interessante Perspektiven auf die Stellung der modernen Keramik zum Welthandel, auf Export ꝛc. und giebt nach dieser Richtung manchen beachtenswerten Fingerzeig.

Muß man die allgemeinen Betrachtungen als auf genauen Beobachtungen und sicherem Urteil beruhendes Eigentum des Verfassers bezeichnen, so hat er für die historischen Angaben ihm zugängliche Litteratur sorgfältig benutzt. Einen besonderen Wert und Schmuck besitzt das Buch noch durch eine Anzahl ganz vorzüglicher Illustrationen, welche in geschickter Auswahl Gruppen von Gefäßen verschiedener Zeiten und Techniken vortrefflich zur Anschauung bringen. Man muß dem Verfasser für die Art der Illustrirung welche dem ganzen Charakter des Werkes durchaus entspricht, nur dankbar sein. Das Buch eignet sich wie kaum ein zweites zur Einführung in das Studium der Keramik, einen in Deutschland noch immer vernachlässigten Zweig der Kunstgeschichte. Für eine wünschenswerte Verbreitung könnten die Schulvorstände am besten dadurch sorgen, wenn es zu Prämien für Schüler recht häufig Verwendung fände.

SCHAUMÜNZEN VON HANS REINHART

1

3

4

2

Modernes Stickmuster.

Die Leipziger Goldschmiede Hans Reinhart der Ältere und der Jüngere.

Von G. Wustmann.

Mit einem Kupferlichtdruck und einem Kupferstich.

Der verstorbene Bibliothekar der Leipziger Universitätsbibliothek, E. G. Gersdorf, hat in seinen „Blättern für Münzfreunde" (Nr. 31, Juli 1872) eine Anzahl hervorragend schöner sächsischer Medaillen aus den Jahren 1535 bis 1547 besprochen — Medaille auf Karl V., Medaille auf den Kurfürsten von Sachsen Johann Friedrich, Medaille mit Sündenfall und Erlösung, Medaille mit der Dreieinigkeit u. a., — die das Monogramm HR oder die Buchstaben H. R. zeigen und früher einem gänzlich mythischen Heinrich Reitz zugeschrieben wurden. Gersdorf weist nach, daß der Verfertiger dieser Medaillen der Leipziger Goldschmied Hans Reinhart gewesen sei, indem er zugleich über diesen Künstler und seinen gleichnamigen Sohn einige urkundliche Mitteilungen macht.

Mit Hilfe eines reicheren Materials: des Rats- und des Schöppenbuches der Stadt Leipzig, des kürzlich aufgefundenen Originaltestamentes des ältern Reinhart, des Innungsbuches der Leipziger Goldschmiedezunft u. a. lassen sich die Angaben Gersdorfs wesentlich vervollständigen und — berichtigen.

Richtig ist es, daß wir zwischen zwei Leipziger Goldschmieden Hans Reinhart, dem Vater und dem Sohne, zu unterscheiden haben, und daß der erstere 1539, der letztere 1584 Bürger wurde. Die Leipziger Bürgermatrikel nennt sogar zwischen beiden noch einen dritten Hans Reinhart, der 1554 das Bürgerrecht erhielt und eines Bürgers Sohn war, und im Ratsbuche begegnet gleichzeitig noch eine vierte Person desselben Namens; doch sind sie von den beiden Goldschmieden leicht zu unterscheiden: der eine war Messerkramer, der andere Gerber, und selbst da, wo das Gewerbe nicht bei den Namen steht, sind Verwechslungen in den Quellen ausgeschlossen, da schon aus dem Inhalte stets mit hinlänglicher Deutlichkeit hervorgeht, auf wen die Notizen sich beziehen.

Als Reinhart 1539 Leipziger Bürger wurde, hatte er ohne Zweifel schon einen gewissen Ruf. Von den datirten Medaillen, die Gersdorf beschrieben hat, stammt die früheste, die auf den Kurfürsten Johann Friedrich, aus dem Jahre 1535; sie wird aber schwerlich den Anfang seiner Thätigkeit bezeichnen. Er kann auch 1539 nicht mehr ganz jung gewesen sein und muß bei seinem Gewerbe, das er mit so großer Geschicklichkeit ausübte, sein gutes Auskommen gehabt haben. Das erstere ist daraus zu schließen, daß er sich mit einer Witwe verheiratete oder vielleicht 1539 schon verheiratet war, die zwei halberwachsene Töchter hatte, das letztere daraus, daß er bereits 1540 ein eigenes Haus in Leipzig erwarb, welches er bis 1544 vollständig bezahlt hatte.

Wichtiger aber als diese Personalien sind nun die Nachrichten, die uns über Reinharts Konflikt mit der Leipziger Goldschmiedeinnung aufbewahrt sind.

Reinhart war seines Zeichens von Hause aus — Tischler, und auch als er sich in Leipzig niederließ, übte er nicht eigentlich das Goldschmiedehandwerk aus, sondern beschäftigte sich mit der Anfertigung von Schaumünzen, die er

zum Teil in einer eigentümlichen Technik herstellte: er goß die Münzen, wie üblich, lötete aber einzelne figürliche Teile, wie Laub, Haare, flatternde Gewänder, besonders auf. In den Urkunden erscheint er daher auch später noch, als er das Goldschmiedehandwerk regelrecht erlernt hatte, ja selbst bis an seinen Tod, fast immer unter der Bezeichnung „Groschengießer" — ganz selten als „Goldschmied" oder als „Groschengießer, alias Goldschmied."

Reinhart übte anfangs seine Kunst in Leipzig wenn auch vielleicht nicht ganz unangefochten, doch jedenfalls so, daß die Goldschmiedeinnung sich nicht beim Rate über ihn beschweren konnte. Die zahllosen Innungsstreitigkeiten früherer Jahrhunderte entstanden in der Regel dadurch, daß es gewisse Grenzgebiete der Arbeit gab, die mehrere Innungen gleichzeitig für sich in Anspruch nahmen — so stritten sich die Maler mit den Tischlern, den Vergoldern, den Maurern, den Wachstuchfabrikanten, — zum Teil aber auch dadurch, daß einzelne Zweige eines Handwerks in besonders kunstfertiger Weise ausgebildet und von Spezialisten ausgeübt wurden; die Innung selbst vernachlässigte dann diese Zweige, wollte aber auch die Spezialisten nicht dulden. So gerieten die Leipziger Goldschmiede schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit den Siegelsteinschneidern, in der zweiten Hälfte desselben mit den Silberdrahtwirkern in Konflikt.

Auch die Anfertigung gegossener Schaumünzen war eine solche Spezialität, die ein Goldschmied, wenn es verlangt worden wäre, auch hätte leisten können, auf die sich aber doch besondere Spezialisten geworfen hatten, und ein solcher war Reinhart. Nach kurzer Zeit aber, schon im Jahre 1540, kamen die Goldschmiede dahinter, daß sich Reinhart nicht auf sein „Groschengießen" beschränke, sondern daneben auch eigentliche Goldschmiedearbeit, silberne Löffel, Gürtel, Dolche und ähnliches verfertige. Einmal hatte er einen Dolch angefangen und einem Innungsmeister Lorenz Albrecht (aus Königsberg, seit 1531 Bürger) zum Fertigmachen gebracht, was dieser auch übernommen hatte. Als die Innung davon erfuhr, belegte sie den Dolch mit Beschlag und zerbrach ihn. Reinhart beschwerte sich beim Rate, und die Innung mußte ihr eigenmächtiges Vorgehen schwer büßen: die Innung wurde um 20 ganze Schock (= 57 Gulden 3 Groschen, nach heutigem Geldwert etwa 900 bis 1000 Mark) vom Rate gestraft.

Darauf scheint eine Zeitlang Ruhe geherrscht zu haben. Im Jahre 1542 aber reichte die Innung beim Rate eine Klage wider Reinhart ein, bei der sie sich wohl auf ihre 1498 vom Rate bestätigten und 1542 noch giltigen Innungsartikel berufen mochte, so daß der Rat nicht anders konnte, als sich auf die Klage einzulassen und Reinhart zur Verantwortung zu ziehen. Da faßte Reinhart den originellen Entschluß, sich an den mißgünstigen Zunftmeistern dadurch zu rächen, daß er, trotz seiner Jahre, ja vielleicht trotz seiner Ehe und Stiefvaterschaft, sich erbot, noch einmal den Lehrjungen zu spielen. Die Innung, der es natürlich darauf ankam, Reinhart aus Leipzig zu verdrängen, suchte diesen Streich dadurch zu pariren, daß sie sämtlichen Innungsmeistern das Versprechen abnahm, Reinhart nicht als Lehrjungen aufzunehmen, und ohne Zweifel wäre er nun genötigt gewesen, sich auf sein „Groschengießen" zu beschränken oder Leipzig zu verlassen, wenn nicht ein Mitglied der Innung den Bann gebrochen und Reinhart doch in die Lehre genommen hätte. Dies war Georg Treutler, seit 1514 Meister der Leipziger Goldschmiedeinnung.

Es fragt sich, ob man in diesem Schritte Treutlers ein Zeichen von Vorurteilslosigkeit, von offenem Blick für die künstlerische Bedeutung Reinharts oder von Charakterlosigkeit erblicken soll. Nach dem, was wir sonst über ihn erfahren, scheint das Letztere das Richtige zu sein.

Treutler muß eine etwas bedenkliche Persönlichkeit gewesen sein. Daß er sich nicht sehr zur Innung hielt und sich immer etwas gegen den Innungszwang sträubte, darf man daraus schließen, daß er nach dem Innungsbuche öfter als irgend ein anderer wegen Übertretung der Innungsartikel mit Strafen belegt wurde. Bald wird er „von Silbers wegen" gestraft, bald „daß er nit zu den Meistern ist kumen am Tag Loy"*); einmal, 1517, heißt es, er habe eine Arbeit gemacht, die sei so schosel gewesen, daß man die Buße dafür gar nicht habe nehmen

*) Der „Loy", „Sankt Loy", „Sankt Loyenstag" (verstümmelt aus Eulogius, Elogius, Eligius, Eligidius — alle diese Formen kommen vor, — dem Schutzheiligen der Goldschmiede) wurde von der Leipziger Innung stets Mitte Juli mit einer besondern Loy-Messe und darauffolgendem Innungsschmaus gefeiert. Die eigentümliche Bezeichnung des Feiertages erhielt sich in der Innung noch lange nach Einführung der Reformation bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts.

wollen; da habe er sich selbst mit einem Gulden bestraft. Er kam denn auch in seinen Vermögensumständen herunter und geriet in Schulden; in demselben Jahre, wo er Meister geworden war, 1514, hatte er sich ein Haus für 370 Gulden gekauft, 1523 mußte er es wieder verkaufen. 1527 geriet er, nach einem Eintrag im Ratsbuche, mit einem andern Goldschmied Lorenz Reichner in Streit „eines Granatsteins halben, welchen Georg Treutler angezogen, daß er sein gewest sei, derhalben ihn Lorenz Reichner vorm Rate beklaget". Sie wurden durch den den Rat „vertragen", nachdem Treutler erklärt hatte, „er wüßte nicht anders, dann derselbe Stein wäre sein gewest, möge aber wohl geirret haben, und ob er derwegen Lorenzen Reichnern beredet hätte, das wäre aus bewegtem Gemüte geschehen, und wisse nichts anderes dann lieb und gut von ihme". Auch das ist vielleicht charakteristisch für ihn, daß er zu denen gehörte, die 1532 aus Leipzig ausgewiesen wurden, weil sie dem landesfürstlichen Verbot zuwider zur lutherischen Lehre neigten; er war im September 1532 dabei betroffen worden, daß er auf ein Nachbardorf Leipzigs, nach Holzhausen, gegangen war, um dort einen evangelischen Prediger zu hören. Er kehrte auch jedenfalls erst mit der Einführung der Reformation in Leipzig zu Pfingsten 1539 in die Stadt zurück, denn nach der Bürgermatrikel erhielt er zwei Tage nach Trinitatis 1539 von neuem das Bürgerrecht, und zwar wie alle diejenigen, die propter Lutheranismum oder propter communionem sub utraque specie relegati oder proscripti gewesen waren, unentgeltlich.

Dieser Treutler also nahm Reinhart als Lehrjungen an. Natürlich pro forma; die Lehre wurde so eingerichtet, daß Reinhart nicht in Treutlers Werkstatt, sondern in seiner eigenen Wohnung arbeitete — er wohnte, obwohl er ein eigenes Haus besaß, bis 1552 in einem Miethause —, und dabei vielleicht von Treutler ab und zu unterwiesen wurde. Die Innung reichte hierauf eine Beschwerde gegen Treutler beim Rate ein, die sie sich von ihrem Syndikus, Leonhard Stengel, hatte entwerfen lassen und für die sie sich bei diesem mit einem silbernen Becher absand; aber diesmal wies der Rat die Beschwerde ab, und Reinhart blieb Treutlers Lehrling.

Dieser Verlauf der Sache ergiebt sich aus mehreren urkundlichen Zeugnissen: einem Eintrag im Ratsbuche mit der Überschrift: „Weisung zwischen den Goldschmieden und Hansen Reinharten allhier, geschehen Mittwochs nach Matthaei Apostoli [d. i. 27. September] Anno domini 1542" und aus drei, zum Teil sehr erbitterten, Aufzeichnungen im Innungsbuche.

Der Eintrag im Ratsbuche lautet: „In Sachen, die Meister des Goldschmiedhandwerk an einem und Hansen Reinhart am andern Teile, auf beider Teile fürgebrachte Schrifte, erkennen und weisen wir Bürgermeister und Rat allhier zu Leipzig, daß die Meister aus den vorgewandten Ursachen gedachten Hansen Reinhart an der Lehr des Goldschmiedshandwerks, wie er die in seinem Hause unter Georgen Treutler vorgenommen, zu Recht nit hindern können. Dorumb seind sie ihnen [ihn] auslernen zu lassen auf die Gebühre, was ein ander, der ihr Handwerk lernet, dem Handwerk zu thun pflichtig, und wann er ausgelernet, vor sein Person zum Meister annehmen unvorhindert zu geduldden" [so!].

Von den drei Einträgen im Innungsbuche aber lautet der erste von 1540 — ich gebe sie ausnahmsweise in der Schreibung des Originals, um auch eine Probe von der Schriftgelehrsamkeit der ehrsamen Innungsmeister mitzuteilen —: „Es hatt ßich zu getragen yn der ßelben zeyt, daß ßich hie zu leypzick eyner hatt eyn gedrungen vnd burger worden, seynes hantwerks eyn tischer, der ßelbe tischer oder schreyner hatt nu eyn lange zeytt schaw groschen gegoßen, darnach in vnßere ordenung gegrissen vnd lessel, gurttel, tholchen vnd andere dyng gemacht, leczlich hatt er eyn tholchen zugericht vnd stuck dazu gossen, welche stuck er dem lorenz albrechts, der auch domals goltßmid vnd mitbruder geweßen, gegeben, der ßelbe lorentz hatt den tholchen auß gemacht, welches im nicht geburet, do hatt das hantwerck den tholchen lassen verkummern vnd leczlich zu schlagen [zerschlagen], vm welches zurschlagen eyn radt daß hantwerk gestrafft vm 20 altte schock, welch gelt wyr auß der lade genummen."

Zwei Jahre später, 1542, heißt es im Innungsbuche: „It. im 1542 Jar hat Jorg treudler der frome man sich 2 mal vor eym ganczen hantberck der galtschmidt vorbyllickt [verpflichtet] vnd offentlich sagt, noch dem der reinhart groschen gyser auch wyder ein hantwerck sich gelegt vnd offentlich auch heimlich gestort hat, wider solichen groschen giser hat sich treudler, wie oben

gemeld, vorbilligt, wan er ader wer eher weher [oder wer er wäre], disen groschen giser ym etwas weyset, leret ader behulfflich wer, es wer vil ader wenick, der solt nicht eherlich, sunder vor ein eherloßen schelm vnd boswicht gescholten werden, sollichs hat sich treutler vnderstanden vnd gethan vnd dysen groschen giser angenomen wider des eherlichen vnd redlichen hantwercks wissen vnd wiln, vnd ist sollichs vom treutler geredt worden in Jeronimus walters hinder haus, zum andern hat treutler sollichs geredt in kuchenmeisters hinder haus, hat treudler eherlich gehandelt, mag ein ider eherliebender dar vber richten, es sollens auch seinen kinder nicht auslesche, es hat treudler wider das ganze hantberck wissen vnd willen dysen grosschen giser angenomen vnd das hantwerck gelert." Im Jahre 1543 heißt es: „It. es hat auch ein hantwerck von wegen der Schrifft, die die procuratores an ein erbaren rod [Rat] gemacht haben, dem lenhardt stengl ein pecher gemacht vnd geschenckt von 8½ lot, ist angeschlagen worden vor 7 fl. 5 gr.; dar zu hat vns der erliche man der treutler prach [gebracht] mit seinem freyen groschen gißer."

Wohl als Entgelt für die Gefälligkeit, die ihm Treutler erwiesen, hatte Reinhart einen Sohn Treutlers, Peter, in die Lehre genommen, um ihn seinerseits im „Groschengießen" zu unterweisen. Dabei hatte sich Treutler verpflichtet, seinen Sohn dieselbe Zeit, wie sie im Goldschmiedehandwerk üblich war, fünf Jahre, in Reinharts Lehre zu lassen. Im Jahre 1544 wurde ihm aber dieses Abkommen leid, er wünschte angeblich seinen Sohn in die eigene Lehre zu nehmen, und Reinhart verstand sich gegen Zahlung von 6 Gulden zur Lösung des Vertrages. Wir erfahren dies aus einem Eintrag im Ratsbuche vom Montag nach Lätare [d. i. 24. März] 1544.

Ob nach diesem Zwischenfalle, bei dem es zu einem ziemlich ernsten Streite gekommen zu sein scheint, vielleicht auch Reinhart sich einen andern Meister suchte und fand? Unwahrscheinlich ist es nicht. Jedenfalls mußte er seine fünf Jahre in der Lehre aushalten. Denn erst aus dem Jahre 1547 berichtet das Innungsbuch — auch diese Notiz gebe ich wieder buchstäblich —: „It. Hans Reinhardt hat sein meysterstuck geweyst am sontag vor mittesasten [d. i. 13. März] im jar 1547. Mer hat ehe gedachter Reinhart dem handwerck gezaldt am Donerstag vor Kiliani [d. i. 7. Juli] im 1547 Jar funfvndzwanzick taler, vnd die stuck sind dem rad vnd nicht dem hantwerck aufgeweist." Die Worte „sein meysterstuck" sind, wie die spätern Worte „die stuck sind" beweisen, als Mehrzahl (sein' Meisterstück') zu verstehen. Nach der schon erwähnten Innungsordnung von 1498 mußte der, der Meister werden wollte, folgende Stücke anfertigen: „einen Kelch, einen gulden Ring mit einem Steine, doran er einen Gulden vordienen kann, und soll darzu ein Siegel schneiden mit Schilde und Helm, doran er auch einen Gulden vordienen kann." Die oben gesperrt gedruckten Worte sind im Innungsbuche nachträglich mit dicker Schrift, der man den Unwillen des Schreibers förmlich ansieht, hinzugefügt. Sie zeigen, daß die Spannung zwischen Reinhart und der Innung mit Reinharts Meisterwerden keineswegs beseitigt war. Reinhart wollte offenbar mit den Meistern nichts zu thun haben, daher wandte er sich mit seinen Meisterstücken geradeswegs an den Rat. Daß er sich während seiner Lehrzeit in der Ausübung seiner eigentlichen Kunst nicht hatte stören lassen, geht zur Genüge daraus hervor, daß gerade die größte Schaumünze, welche er je gegossen hat, die mit der Darstellung der Dreieinigkeit, das Datum des Januar 1544 trägt.

Auch nachdem Reinhart Meister geworden war, scheint er mit der Innung keine rechte Fühlung gewonnen zu haben und von den andern Meistern nicht für voll angesehen worden zu sein. Nach dem „Jungenbuche" nahm er 1561, 1562, 1561, 1567 und 1570 Lehrjungen an; aber was bei andern Meistern nicht vorkommt: von zweien dieser Jungen erfährt die Innung gar nicht die Namen; einer ist als „Heinrich N.", ein anderer als „N. N." eingetragen. Einmal, im Jahre 1562, steht Reinhart im Verzeichnis derer, die Strafe haben zahlen müssen, weil sie „am Silber falsch befunden" worden, was gelegentlich auch den angesehensten Meistern begegnete. Aber während die andern alle mit Namen genannt werden, heißt es von ihm nur: „Ao. 62 ist der Groschengießer im Silber falsch befunden worden und gestraft worden." Die Innung hatte beständig zwei Schaumeister, oder wie sie von der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an hießen, Obermeister; sie waren zwei Jahre lang im Amte, und jedes Jahr wurde der eine neu gewählt. Reinhart ist nie an die Reihe gekommen.

Aus dem März 1566 haben wir wieder

eine Nachricht über Reinharts Familie. Wir verdanken sie dem Umstande, daß er damals schwer erkrankt war und sein Testament machte, das der Kürze halber auf seinen Wunsch ins Schöffenbuch geschrieben wurde. Da heißt es, daß er mit seiner jetzigen Frau, Anna, „fast in die zwanzig Jahre" verheiratet sei, und daß er fünf kleine, unerzogene Kinder habe: zwei Söhne, Hans und Bastian, und drei Töchter. Er vermacht der Frau, der er vor etlichen Jahren schon einmal die Hälfte des ganzen gemeinschaftlichen Vermögens zugesichert hat, wegen der treuen Hilfe, die sie ihm jederzeit geleistet, das Haus auf der Burgstraße, in dem sie jetzt wohnen. Den beiden Söhnen vermacht er „den Werkzeug, Bleie und Patronen, jedoch daß seine ehliche Hausfrau solchen Werkzeug samt der Zugehörunge, solange sie ihren Witwestuhl nicht vorrückt [verrückt], bei ihrem Leben zu gebrauchen haben soll".

Reinhart genas, und diese Bestimmungen traten nicht in Kraft. Dreizehn Jahre später, zu Ostern 1578, errichtete er abermals ein Testament, das er beim Rate niederlegte. Da aber kurz darauf seine Frau starb, so zog er auch dieses zurück, errichtete im Dezember 1579 ein neues, und bei diesem ist es dann geblieben; es wird noch im Original im Leipziger Ratsarchiv aufbewahrt. Aus diesem letzten Testamente ersehen wir, daß zu den fünf Kindern, die im Jahre 1566 erwähnt wurden, noch ein Sohn gekommen war, Elias. Hans und Sebastian waren erwachsen, die eine Tochter, Katharina, bereits verheiratet an den Goldschmied Georg Kitzing oder Kitzinger, die andern beiden Töchter, Dorothea und Anna, waren „noch jung und unausgestattet", Elias „noch jung und unerzogen". Der Vater vermachte nun den drei Söhnen „allen seinen Werkzeug samt den Bleien und Modulen, so zur Zeit seines Absterbens vorhanden sein wird, zum voraus, also, daß sie gedachten Werkzeug und Modulen mit den Schwestern zu teilen nicht schuldig sein sollen". Das Haus „samt dem eisern oder beschlagenen Kasten in der Stuben, und dann den großen gelben Kasten und Spanbette in der Schlafkammer, so er selbst gebraucht", soll der älteste Sohn Hans zum Werte von sechshundert Gulden annehmen, „dieweil derselbige — schreibt der Vater — in Zeit meiner währenden Leibesschwachheit und sonsten in der Werkstatt das Handwerk treulich und mir, dem Vater, den er ersetzen müssen, ganz nützlichen getrieben, und ich zu ihme das Vertrauen habe, daß er als der älteste und verständigste den andern, seinen Brüdern und Geschwistern, do sie bei ihme bleiben und arbeiten werden, brüderliche Liebe, Treue und alles Gutes erzeigen werde". Wenn Hans das Haus nicht übernehmen wolle, so solle es Sebastian, und wenn der es auch nicht wolle, Elias bekommen, „damit die Kundschaft, die ich, der Testirer, der Arbeit halben in diesem meinem Hause gehabt, nach meinem seligen Absterben bei meinen Söhnen bleiben möge". Das Testament, datirt vom 28. Dezember 1579, trägt die eigenhändige Unterschrift des Testators in lateinischen Majuskeln: HANS REINHART MEINE HANDT und sein Siegel, ein hübsches Wappen, das er sich gewiß selbst geschnitten hatte. Etwas über ein Jahr nach Errichtung dieses Testamentes, am 29. Januar 1581, starb Reinhart. Am 3. März 1581 ist das Testament eröffnet, und die darin bestimmten Vormünder für die noch unmündigen Kinder werden bestellt.

Wir kommen nun zu Hans Reinhart dem Jüngern. Von den drei Söhnen Reinharts muß der mittlere, Sebastian, jung gestorben sein, er wird 1584 zum letztenmal erwähnt. Dagegen lassen sich die beiden anderen bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein verfolgen. Hans Reinhart d. J. wurde 1582 Meister, 1584 Bürger, Elias Reinhart 1592 Meister, 1593 Bürger*). Hier, in der zweiten Generation, mag wohl der Zwiespalt, den der alte Reinhart mit der Innung gehabt hatte, vergessen worden sein. Beide Söhne waren später angesehene Innungsmeister und haben wiederholt das Amt des Obermeisters verwaltet. Im Innungsbuche wird im Jahre 1584 zum erstenmal der Sitte gedacht, daß die Schaumeister auf ihren Zeichenpunzen**) der Reihe nach die Buchstaben des Alphabetes

*) Dies war die gewöhnliche Reihenfolge: erst Schwiegersohn eines Meisters, dann selber Meister, dann Bürger.

**) „Zeichenpunzen" wird der Stempel der Schaumeister ganz richtig bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben; im achtzehnten erscheinen daneben auch die falschen Schreibungen „Zeigenpunzen" und — „Zeugenpunzen", sprachlich nicht uninteressant als Beweis für die entstandene Unsicherheit der Ableitung. Natürlich ist in „Zeichenpunzen" die erste Hälfte nicht als Substantiv, sondern als Verbalstamm zu fassen, wie in Zeichenschule, Zeichenbuch, Zeichenstift — wofür der deutsche Schulmeister und der deutsche Druckereikorrektor eine Zeit lang die schönen Formen Zeichnenschule ꝛc. eingeführt hatten.

führten. Wahrscheinlich bestand die Sitte schon früher, jedenfalls wird sie hier zuerst erwähnt. In diesem Jahre, 1584, wurde zum Schaumeister Tobias Hase gewählt, aus dem vorigen Jahre blieb es Melchior Widemerker. Da heißt es denn von letzterem im Innungsbuche: „Und ist ihm zugestalt worden neben dem Stadtzeichen .L. der Buchstaben A und Tobias Hasen der Buchstab B." In dieser Weise wird dann regelmäßig die Neuwahl im Innungsbuche verzeichnet; so oft das Alphabet zu Ende ist, beginnt es wieder von vorn; das vollständige Punzenalphabet hatte man in der Lade liegen. So war Hans Reinhart d. J. Obermeister vom Juli 1595 bis zum Juli 1597 mit dem Buchstaben N, von 1600 bis 1602 mit T, von 1606 bis 1608 mit A, von 1612 bis 1614 mit G, von 1619 bis 1621 mit O; Elias Reinhart von 1604 bis 1606 mit Y, von 1615 bis 1617 mit K.

Im Jahre 1586 übernahm Hans Reinhart das väterliche Haus nach des Vaters Wunsche von den Geschwistern, verkaufte es aber 1589 und erwarb sofort dafür — sicherlich ein Beweis von dem Aufschwunge seines Geschäfts — ein Haus am Thomaskirchhof, dem eigentlichen Goldschmiedeviertel Leipzigs. 1611 borgt er einmal auf dieses Haus 200 Gulden „zur Vorbesserung und Fortsetzung seiner Nahrung, sonderlich aber zur ehrlichen Ausstattung seiner Tochter". Gestorben ist er am 1. April 1622. Das Haus am Thomaskirchhof ging 1630 nach dem Tode seiner Witwe, Margarete, in die Hände eines Schwiegersohnes, des Goldschmieds Wenzel Zeidler, über, der 1624 Meister geworden war. Von den Schwestern verschwindet die eine, Dorothea, ebenfalls aus den Urkunden; die jüngere, Anna, erscheint 1586 verheiratet mit dem Goldschmied Abraham Osterholt oder Osterholz, der 1585 am 3. November Meister, am 9. November Bürger geworden war.

Eine eigentümliche Ironie war es, daß Hans Reinhart d. J. sich im Jahre 1615 von ein paar Siegelschneidern beim Rate verklagen lassen mußte, weil er ihnen ins Handwerk pfusche! Natürlich wurden die dreisten Ankläger abgewiesen. Das Ratsbuch berichtet darüber: „Demnach bei E. E. Rate Hans Helding und Wolf von Lindenau, beide Bürgere, auch Stein- und Wappenschneidere allhier, unlängsten einen churf. g. Befehlich contra Hansen Reinhardten, Goldschmieden und Wappenschneidern allhier, eingeantwortet, als ist solcher churf. g. Befehlich heute dato beiden Parteien zugegen publiciret und darneben kraft und inhalts höchstgedachtes churf. Befehlichs den Supplicanten, gemeldten Heldingen und Wolfen von Lindenau, dies ihr unziembliches Suppliciren mit gebührendem Ernst verwiesen, hierüber ihnen auch uferleget worden, daß sie gedachten Reinhardten, weil er das Stein- und Wappenschneiden schon vor etzlich dreißig Jahren gelernet und sich desselben seithero nicht weniger als des Goldschmiedshandwerks jederzeit fein mächtig gebrauchet und also bei weitem ein älterer Stein- und Wappenschneider ist, als sie, Hans Helding und Lindenau, sein mögen, in seinem Stein- und Wappenschneiden hinfüro unmolestiret und unturbiret sein und verbleiben lassen sollen, darneben auch Wolf von Lindenau absonderlich anbefohlen worden, daß er seine Tafel, so er im Thomasgäßlein allhier herausgehangen, hinfüro abschaffen und nicht mehr daselbst, weil er allda sein Werkstatt nicht mehr hat, aushenken lassen oder ihme solche mit Gewalt abgenommen werden solle, darnach er sich zu achten. Actum den 20. Octobris Ao. 1615." Streitigkeiten der Goldschmiede mit Wappensteinschneidern kommen schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts vor; aber immer ist es doch die Innung, die sich über die Steinschneider beschwert. Hier haben sich die Verhältnisse so verkehrt, daß die Wappensteinschneider anfangen, sich als besonderes Gewerbe zu fühlen und die Goldschmiede als die Pfuscher bezeichnen.

Auch von Hans Reinhart d. J. sind erhaltene Arbeiten nachweisbar*). Zunächst scheint auch er als Medailleur thätig gewesen zu sein. A. v. Sallet hat auf eine schöne Silbermedaille des Berliner Münzkabinets aufmerksam gemacht (Zeitschrift für Numismatik IX, 1882, S. 194), welche HR 1582 bezeichnet ist und den am 7. Jan. 1587 gestorbenen Leipziger Bürgermeister Paul Franckenstein darstellt. Wer anders als der jüngere Reinhart sollte ihr Verfertiger sein? Wichtiger aber sind wirkliche Goldschmiedearbeiten von ihm. Der Leipziger Rat besitzt zwei prachtvolle Bibeln, die einst im Rathause bei der Abnahme des Eides

*) Die Medaillen des ältern Reinhart finden sich jetzt am vollständigsten verzeichnet bei A. Erman, Deutsche Medailleure (Berlin, 1884), S. 44. Nachtragen möchte ich zu diesem Verzeichnis nur eine Nummer: die schöne Medaille auf den Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter vom Jahre 1544, von der ich jetzt nicht zweifle, daß sie ein Werk Reinharts ist. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 15, 1880, S. 90.)

gebraucht wurden und von denen die eine jetzt auf der Stadtbibliothek, die andere im Kunstgewerbemuseum aufbewahrt wird. Beide haben fast genau den gleichen Einband. Der vordere Deckel ist an beiden mit stark vergoldetem silbernen Band- und Blattwerk ganz überzogen. Zu beiden Seiten stehen in Cartouchen die allegorischen Gestalten des Glaubens und der Hoffnung, an den vier Ecken sind die Symbole der Evangelisten befestigt, diese Figuren alle vollständig rund aus Silber gegossen. Unten sind silberne Schilder mit Inschriften angebracht, oben das einemal ein ähnliches Schild, das anderemal das Stadtwappen. Wie die Inschriften zeigen, ist der eine Einband aus dem Jahre 1597, der andere von 1605. Wichtig sind auf beiden Bibeln die Goldschmiedezeichen. Die von 1597 zeigt links das Zeichen ℭ, daneben P und L, rechts das Monogramm ℍ; die von 1605 hat links ebenfalls das Zeichen ℭ, rechts X und L. Über die Bedeutung dieser Zeichen kann kein Zweifel sein. Das L bedeutet beidemal Leipzig, der dabeistehende Buchstabe ist das Zeichen des Schaumeisters. Es stimmt dies genau mit dem Innungsbuche: vom Juli 1597 bis zum Juli 1599 war Peter Kramer Schaumeister und führte auf dem Zeichenpunzen den Buchstaben P; mit X zeichnete vom Juli 1603 bis zum Juli 1605 Christoph Rauscher. ℍ ist das Monogramm des Verfertigers; es steht zwar nur auf der Bibel von 1597, doch kann nicht der geringste Zweifel sein, daß auch die andere sein Werk ist. So bedarf nur noch das Zeichen ℭ der Erklärung, das auf beiden Bibeln neben dem des Schaumeisters steht. Der Stempel des andern Schaumeisters kann es nicht sein, denn gleichzeitig mit P war 1597 O, gleichzeitig mit X 1605 Y im Amte. Es bleibt also nichts weiter übrig, als es für das Zeichen der Innung zu nehmen*).

Eine Arbeit, von der es unsicher ist, ob sie von dem älteren oder dem jüngeren Reinhart herrührt — wahrscheinlicher ist das erstere —, befindet sich in dem Besitz des Herrn Karl Strube in Leipzig: eine getriebene Silberplatte (9 Cm. hoch, 11 Cm. breit), die wohl früher den Deckel eines Kästchens geziert hat, mit der Darstellung von Cimon und Pero. Die aus dem Valerius Maximus (V, 4) stammende, von der bildenden Kunst öfter behandelte Anekdote von einer Tochter (Pero), die ihren zum Hungertode verurteilten und im Gefängnisse schmachtenden alten Vater (Cimon) an ihrer eigenen Brust nährt, ist hier in folgender Weise dargestellt. In dem von drei toskanischen Säulen getragenen Gefängnisraume sitzt links Pero auf einem Sessel, von dem ein faltiges Gewand herabhängt. Sie beugt den entblößten Oberleib nach vorn und reicht die linke Brust dem auf den Steinplatten des Fußbodens an ihrer linken Seite sitzenden Vater, dessen linker Fuß durch eine Kette gefesselt ist, welche aus einem an der Basis der einen Säule befindlichen Löwenmaul heraushängt. Durch das vergitterte Fenster blickt der Gefangenwärter und belauscht den Vorgang. Am obern Rande des Bildes, zwischen Säule und Fenster, ist das Monogramm ℍ eingeschlagen. Schwerlich wird dem Goldschmied die Erfindung des Bildes zuzuschreiben sein; die vornehme und fließende Anordnung der Gruppe und die freie Formgebung deuten auf eine gute, wahrscheinlich italienische, Vorlage.

Der Name Reinhart läßt sich noch lange nach den beiden Meistern des sechzehnten Jahrhunderts unter den Leipziger Goldschmieden verfolgen. Elias Reinhart d. J., unzweifelhaft ein Sohn von Hans Reinharts d. J. Bruder, wurde 1619 Meister, Johann Heinrich Reinhart, ein Sohn Elias Reinharts d. J., 1646, ein Johann Reinhart, ebenfalls „ein Leipziger", 1694. Johann Heinrich Reinhart war in der zweiten Hälfte des siebzehnten, Johann Reinhart in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wiederholt Obermeister; der letztere starb am 2. Dezember 1731, und erst von da an verschwindet der Name aus der Innung. Außerdem nennt das Innungsbuch 1671 als neuen Meister Johann Christian Reinhart, der nachweislich ein Sohn Johann Heinrichs war, 1677 einen Heinrich Reinhart, „bürtig von Paris in Frankreich, Herr Christian Reinharts Sohn zu Dressen". Der hier genannte Dresdener war gleichfalls ein Sohn von Elias Reinhart d. J., hatte längere Zeit in Frankreich gelebt und sich dort verheiratet und war dann kurf. sächs. Kammerdiener und Oberkämmereijuwelier in Dresden geworden.

*) Dafür spricht auch, daß es neben dem Buchstaben L auf schönen Leipziger Straußeneibechern von ca. 1600 wiederkehrt. Infolge undeutlicher Ausprägung hat man es dort für ein aus J und G zusammengesetztes Monogramm halten wollen. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 19, 1884, S. 84.) Einen Goldschmied J G oder G J hat es aber während des ganzen sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Leipzig nicht gegeben. Es ist nicht unmöglich, daß auch diese Straußeneibecher Arbeiten Hans Reinharts d. J. sind. Da er für den Rat arbeitete, so wird er nicht der schlechteste Meister gewesen sein.

Eine Frage bleibt in unſern Quellen unbeantwortet: die Frage nach der Herkunft des „Groſchengießers“. Ein Leipziger war er nicht, denn er mußte bei der Erwerbung des Bürgerrechts ſeinen Geburtsbrief bringen und 1 Schock 3 Groſchen (= 3 Gulden) zahlen, während Leipziger Bürgerſöhne das Bürgerrecht ſtets unentgeltlich erhielten. Nicht unwahrſcheinlich iſt es, daß er, ehe er nach Leipzig kam, in Wittenberg gelebt hat, denn wie hätte er ſonſt dazu kommen ſollen, 1536 die Medaille mit Sündenfall und Erlöſung im Auftrage des Kurfürſten anzufertigen? — Joannes Fridericus Elector Dux Saxoniae fieri fecit ſteht darauf. Die Vorbilder dazu werden ſich wohl bei Cranach nachweiſen laſſen. Jedenfalls war auch Reinhart ein Anhänger der Reformation und zog, nachdem die neue Lehre im Herzogtum Sachſen endlich anerkannt war, nach der größeren Stadt, die ihm ein größeres Arbeitsfeld verſprach. Am Ende iſt es gleichgiltig, woher er ſtammt; denn da er unzweifelhaft Autodidakt war, ſo liegt keine Veranlaſſung vor, nach Schuleinflüſſen bei ihm zu ſuchen.

* * *

Außer einer Heliogravüre, die zwei der ſchönſten Medaillen des ältern Reinhart vorführt, iſt dieſem Aufſatze noch ein Kupferſtich des Leipziger Stadtwappens beigegeben, welcher von der im Leipziger Ratsarchiv noch aufbewahrten Originalplatte gedruckt iſt. Auch ſie iſt die Arbeit eines Leipziger Goldſchmieds; auf der Rückſeite der Platte iſt eingeſtochen: Manaſſe ſtewber golttſchmid . 1582. Dieſer Manaſſe Steuber (oder Steinber, wie er auch geſchrieben wird) war aus Berlin und wurde 1566 Leipziger Bürger und Meiſter der Leipziger Innung. Wahrſcheinlich hat er die Platte dem Rate geſchenkt, zu dem Zwecke, die Titelblätter der alljährlich neu anzulegenden Ratsbücher damit zu ſchmücken; ſie iſt aber nie zur Verwendung gekommen.

Schüſſel und Kanne aus Serpentin.

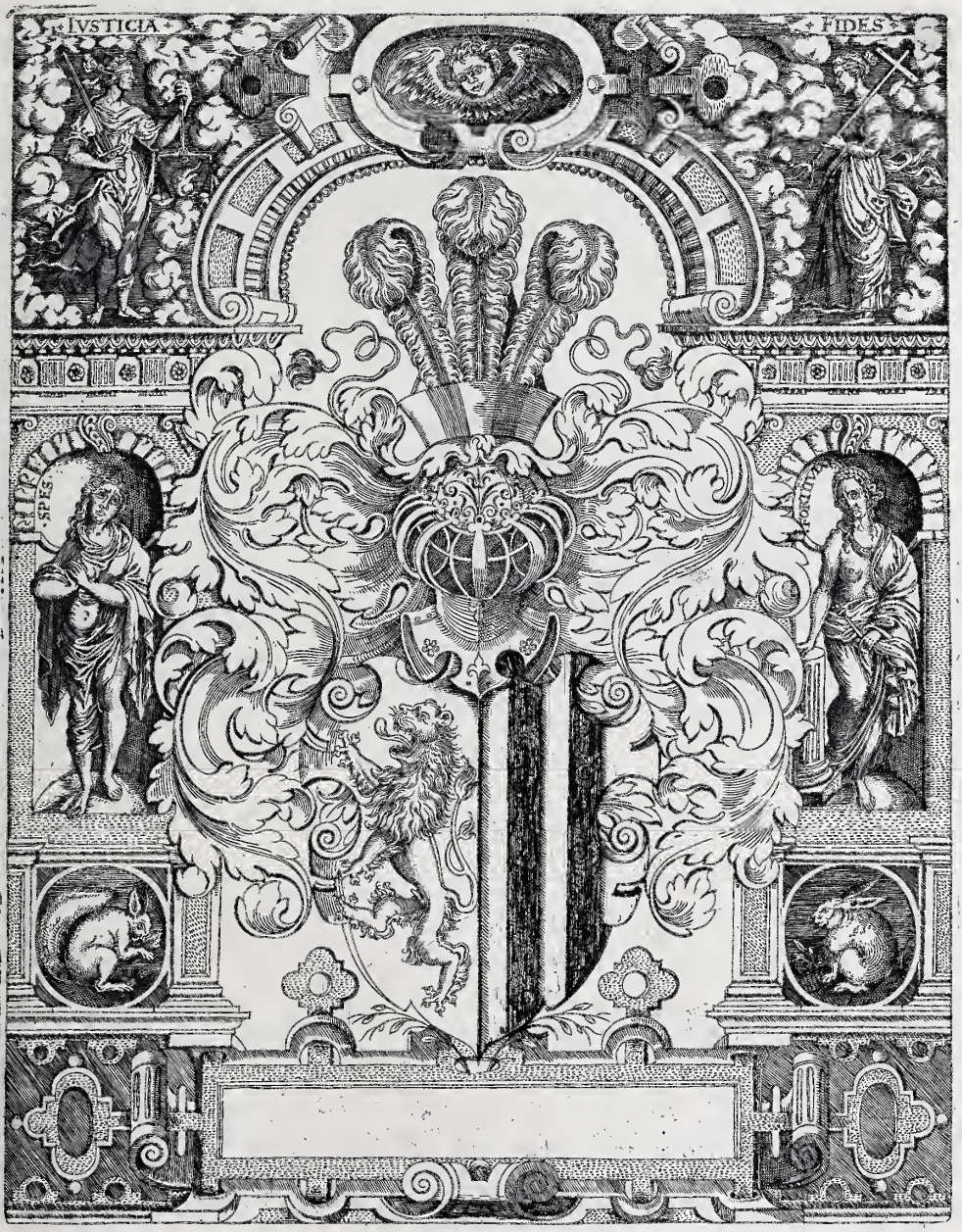
Mit Abbildung.

In der Gruppe von Arbeiten aus Halbedelſteinen im kgl. Kunſtgewerbemuſeum zu Berlin nehmen die beiden hier in Abbildung mitgeteilten zuſammengehörigen Stücke einen hervorragenden Platz ein. Kanne und Schüſſel ſind aus ſchönem dunklen Serpentin gearbeitet und in Silber montirt. Die Kanne (H. 0,27 m) iſt völlig rund gedreht: Henkel und Ausguß von gegoſſenem Silber. Am Rand des Fußes und am Körper liegen in Hohlkehlen einfach verzierte Silberſtreifen. Der zierlich gebildete Ausguß mit Engelskopf an der Vorderſeite wird mittels dreier reich verzierter Bügel mit der übrigen Montirung verbunden. Der mächtig ausladende Henkel iſt von vorzüglicher Durchbildung und giebt der Silhouette des Gefäßes einen beſonderen Reiz. Die Schüſſel (Durchm. 0,35 m) mit tiefem Spiegel und rechtwinklig dazu ſtehendem Rand zeigt in der Mitte innerhalb eines Kreiſes eine durchbrochene Silberplatte, in deren Mittelfeld das markgräflich badiſche und gräflich waldeckſche Wappen in Allianz graviert iſt. Der Rand iſt außen mit einer verzierten Lippe, innen mit einem gedrehten Stab, in deren Mitte ſich abwechſelnd je vier Engelsköpfe und ebenſo viel durchbrochene Zierplättchen befinden, geſchmückt.

Die Silberarbeit zeigt den Stempel der Stadt Augsburg, die Meiſtermarke iſt aus N H C und E zuſammengeſetzt.

Eine genauere Datirung ermöglichen die Wappen. Markgraf Friedrich V. von Baden-Durlach († 1659) vermählte ſich in dritter Ehe im Jahre 1634 mit Marie Eliſabeth, Tochter des Grafen Walrad von Waldeck (ſie ſtarb 1643). Wir dürfen in dem Stück wohl ein dem hohen Paar dargebrachtes Geſchenk erblicken.

Kanne und Schüſſel ſind ein ſehr charakteriſtiſches und lehrreiches Beiſpiel für die Art und Weiſe, wie größere Arbeiten aus Halbedelſtein zu geſtalten ſind. In unſeren Tagen hat leider die Schätzung und die Anwendung dieſer ſchönen Materialien faſt völlig aufgehört; wir würdigen oft nur noch den brutalen materiellen Wert an Edelmetallarbeiten und Edelſteinen. Und doch liegt hier für unſer Kunſtgewerbe noch ein weites Feld der Thätigkeit offen, iſt die Möglichkeit geboten, ſchöne und nicht zu


IVSTICIA
FIDES
SPES

Schüssel und Kanne, Serpentin in Silber montirt. Augsburger Arbeit 1634.

kostspielige Arbeiten zu schaffen. Alle größeren Sammlungen bieten treffliche Beispiele gefaßter Bergkrystall-, Onyx-, Achat-, Serpentin- und anderer Halbedelstein-Arbeiten, einen Schatz von Mustern, welcher nur darauf wartet, gehoben zu werden.

Gerade Arbeiten aus Serpentin sind leicht und billig zu beschaffen: an derselben Stätte, denen die alten Arbeiten entstammen, wirkt heute eine Gesellschaft (die sächs. Serpentinstein-Aktien-Gesellschaft in Zöblitz), welche sich bemüht, die alte primitive Steindrechselei zu verbessern, die Industrie zu neuer Blüte zu führen und dem herrlichen Material die verdiente Verbreitung zu verschaffen. In erster Linie wird der Stein heute zur Innendekoration verwendet: Thürumrahmungen, Paneele, Füllungen, Kamine, Säulenbasen; doch dürfte ihm noch eine große Zukunft im Kunstgewerbe gewiß sein.

Seit dem 15. Jahrhundert kann die Ausbeutung der Brüche von Zöblitz verfolgt werden*); eine blühende Industrie entwickelte sich im 17. Jahrhundert, deren Meister 1613 durch eine Ordnung ihr Verhältnis unter einander regelten. 1665 tritt eine förmliche Innung mit einem Statut von 57 Artikeln ins Leben. Das Meisterstück bestand in einer Kanne, einem Gießbecken samt Gießkanne und einem gedoppelten Stück (zwei Becher mit einer Zwischenplatte). Die Arbeiter waren durchweg Drechsler, die den Stein übrigens selbst brachen: das Material gestattet diese Art der Bearbeitung — wobei es „sehr scharf und helle schreiet wegen der Adern Härtigkeit“ — und nimmt vortreffliche Politur an. Die Innungsgenossen hatten erhebliche Privilegien, z. B. Militärfreiheit (bis 1836!).

Vom Jahre 1694 ist ein Preiskurant erhalten, welcher einen Einblick in die Thätigkeit

*) Dr. Julius Schmidt, Geschichte der Serpentin-Industrie zu Zöblitz im sächs. Erzgebirge. Im 19. Heft der „Mitteilungen des kgl. sächs. Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländ. Geschichts- und Kunstdenkmale.“ 1869.

der Arbeiter und eine Vorstellung von der Billigkeit der Ware, die weit ins Ausland versandt wurde, giebt. Seit 1700 erreichte die Industrie ihre höchste Blüte; 1712 waren 40 Meister, 1750 deren 69, 1751 gar 72 vorhanden. Einen harten Schlag erfuhr die Industrie durch die Erfindung des Porzellans, hatte im siebenjährigen Kriege viel zu leiden und konnte auch durch künstliche Mittel nicht gehalten werden.' Sie bietet in ihrem Verfall dasselbe traurige Bild dar, welches heute die einst blühende Achat-Industrie in Idar und Oberstein zeigt, welcher zu Hilfe zu kommen hohe Zeit ist.

Das 17. Jahrhundert war so recht eigentlich die Zeit der Halbedelsteine: man witterte in ihnen allerlei geheime Kräfte, auch im Serpentin, dessen Name oben darauf hindeutet: „weil er fast an der Farbe denen Schlangen gleiche". Man findet, nach der alten Tradition, niemals eine Kröte oder anderes giftiges Tier im Serpentin, „dahero diesem Stein die Kraft, dem Gifte zu widerstehen, beigelegt wird". Daher wird der Stein auch als Medizin gebraucht, „inmaßen daraus unterschiedene Medikamente verfertigt werden". Daneben aber war es doch auch die Schönheit des Materials, welche reizte, wie denn Stücke von gewissen Farben z. B. rot, zur Verarbeitung für den kurfürstlichen Hof ausschließlich bestimmt waren. Denn nicht bloß dunkelgrün bricht der Serpentin: in reicher Farbenskala bis hellgrau, rot, ja zitronengelb kommt er vor, so daß er auch nach dieser Richtung für unsere farbenliebende Zeit geeignet ist.

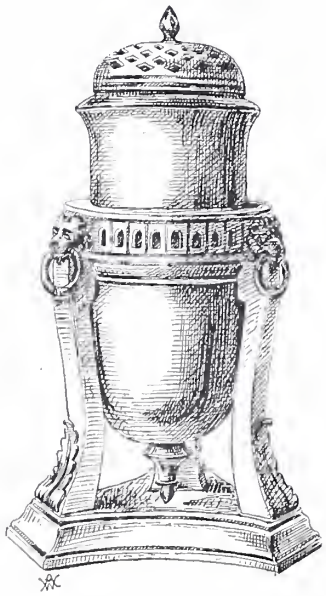
A. P.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

V.

Porzellan von Gera.

In den keramischen Handbüchern finden sich über die Porzellanfabrik von Gera kurze Notizen, sowohl über die Gründung als über die Marken, mit denen die Fabrik zeichnete. Meist werden ein einfaches G oder G angegeben, also dieselbe Marke, die Gotha (übrigens neben anderen) führte, auch andere komplizirte Marken für Gera in Anspruch genommen. Weder diese Angaben über die Marken noch über die Zeit der Gründung scheinen auf urkundlichem Material zu beruhen; denn wenn als Jahr der Gründung 1762 oder 1780 angeführt wird, so scheint dies späte Datum einer Notiz zu widersprechen, welche sich in Klotz', Beschreibung der Herrschaft und Stadt Gera (1816, S. 111) findet: „Die Porzellanfabrik Untermhause (Vorstadt von Gera), die eine der ältesten in Deutschland ist und Waaren um den zivilsten Preis liefert, die an Feinheit und schöner Malerey dem Meißner zunächst an die Seite gestellt werden können." War „Gera eine der ältesten Fabriken" — und Klotz hat ohne Zweifel aus urkundlichem Material geschöpft und stand der Zeit ja selbst noch nahe —, so kann sie nicht erst 1762, als schon weitaus die meisten deutschen Porzellanfabriken bestanden, oder gar 1780 gegründet sein.



Gera

Was die Marken angeht, so besitzt das kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin ein mit dem vollen Namen markirtes Stück, welches nebst Marke oben in Abbildung mitgeteilt ist. Das Gefäß ist 21,5 cm hoch, scharf geformt und leicht mit Gold straffirt. Die Marke ist sehr klein in Gold aufgeschrieben. Wir hätten hier das erste wirklich authentische Stück Porzellan von Gera, wonach sich nunmehr vielleicht noch andere werden bestimmen lassen.

Aus der oben angeführten Stelle erfahren wir weiter, daß in Gera am Anfang dieses Jahrhunderts auch eine Steingutfabrik bestand, „die ebenfalls Geschirre lieferte, welche den englischen nicht viel nachgeben". Es handelt sich also um Arbeiten aus faience fine, deren Fabrikation als Nachahmung der Wedgwood-Ware in Deutschland sehr verbreitet gewesen ist.

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

I. Bemerkungen über die moderne Papiertapete.

In dem Kampfe mit der Konkurrenz des Auslandes galt es für die neu emporstrebende deutsche Industrie vor allem dem im weiten Reiche des Geschmacks allmächtigen Einfluß Frankreichs entgegenzutreten. Der extreme Naturalismus der Auffassung, der in dem Jahrzehnt, das der politischen Katastrophe der siebziger Jahre vorausging, die Erzeugnisse französischen Gewerbefleißes zur Schau trugen, drängte zu einer Reaktion, welche die Mode — deren Herrschaft sich auch das Kunstgewerbe nun einmal nicht zu entziehen vermag — durch reinere Gebilde auf bessere, stilgerechtere Bahnen hinüberzulenken suchte. Dieser Versuch ist im allgemeinen günstig ausgefallen. Die Tapetenfabrikation zum Beispiel hat in dem Bestreben, sich von dem französischen Einfluß zu emanzipiren, in Deutschland eine großartige Entwickelung begonnen. Allein gerade auf diesem Gebiete haben sich mit der neuen — im Gegensatz zur naturalistischen — „stilistisch-stofflichen" Richtung erhebliche Mißstände eingestellt. Es dürfte von Nutzen sein und vielleicht auch für weitere Kreise von Interesse, diese Dinge einmal kurz zur Sprache zu bringen.

Die übermäßig naturalistische Ornamentation in der Textil- und speziell in der Papiertapeten-Industrie hatte das Auge ermüdet, die meist groben Effekte hatten es abgestumpft; der feinere Formen- und Farbensinn drohte gänzlich verloren zu gehen. Der Moment war also da, wo eine Reform im System dekorativer Ornamentik die besten Aussichten auf Erfolg hatte. Zwar hatten längst einsichtige französische Industrielle, Balin unter anderen, versucht, der herrschenden Strömung zu widerstreben. Sie ahmten mustergiltige Gewebe direkt nach, schufen in Velour- und gepreßten Damasttapeten wertvolle Stilmuster, oder aber — und hierin war ihr Vorgehen von großem Einfluß — sie griffen zu einem „konventionellen" Kolorit, das den groben Naturalismus der Zeichnung in seiner Augenfälligkeit schwächte. Der Hauptanstoß indessen ging vom Ausland aus, und England ist diese Revolution im Geschmack in erster Linie zu danken.

Die Pariser Weltausstellung von 1867 zeigte den Naturalismus in voller Blüte. Unbekümmert um die Versuche der Engländer erschienen die deutschen Fabrikanten zumeist als mittelmäßige Nachahmer der französischen Manier. Es dauerte noch lange, ehe die Berechtigung des Naturalismus in seiner Anwendung auf die Flächendekoration auch nur angezweifelt wurde, und als es endlich geschah, als das Publikum zur Besinnung kam, dann kannte der Radikalismus keine Grenze. Die mit täuschender Exaktheit behandelten Blumenbouquets, die wild ramagirten Gewinde, welche in störender Wiederholung die Wandflächen unruhig belebten, wurden verpönt; die oft mit erstaunlicher Bravour von virtuosen Blumenmalern wie Müller und Dumont hingeworfenen Dekorationen, die landschaftlichen Hintergründe und amüsanten Bilderbogen wurden verbannt, wie man die blumenbesäten Fußteppiche perhorreszirte. An Stelle all dieser vegetabilen Überwucherung der Fläche wies man auf das anmutig-wechselvolle Spiel linearer Verbindungen, wie die auch koloristisch mustergiltige Dekorationskunst der Orientalen

sie zu allen Zeiten aufweist, — namentlich aber auf die traditionell stilisirte Formenwelt flacher Webeornamentik. Die liturgischen Gewänder des Mittelalters, wie Franz Bock sie sammelte, kamen zu hohen Ehren; nach Renaissancegeweben ward eifrigst gesucht, von gleichzeitigen Bildern Motive sorgsam kopirt. Einfache, streng in herkömmlicher Weise behandelte Stilmuster, am liebsten Stülpmotive erfreuten sich besonderer Pflege und bald bedeckten die Wand in ermüdender Monotonie der symbolische Granatapfel und die Marienrose, von spärlichen Ranken und Blätterwerk leicht umspielt, mitunter wohl auch stilisirtes Getier und mythologisches Fabelwesen. Dabei sollte die Tönung immer ruhig, vornehm gedämpft sein, keine lichtstarke, gesättigte Farbe sollte die ängstlich erstrebte „Harmonie" beleben oder stören; wie kein fester Auftritt auf den teppichbedeckten Boden die unheimliche Ruhe unterbrach. Das „deutsche Zimmer" mit hölzern landsknechtlichem Renaissancemobiliar, mit schwerer Kassettendecke und eichener Täfelung, mit dunkler Plüschpolsterung und schwerer, „echter" Stofftapete, — ein düsteres Sanctuarium, in das selbst das liebe Himmelslicht durch matt abgetönte Vorhänge nur trüb und spärlich dringen darf. Wie nimmt so vornehm harmonische Pracht unsere leicht bethörten Sinne gefangen, berauscht sie und versenkt uns in angenehm dämmeriges Träumen; — die klarer Anschauung bedürftige Phantasie aber, die nach formalem Reiz dürstende Einbildungskraft muß brach liegen, verkümmern im anschauungslosen sinnlichen Taumel!

Kein Wunder, wenn die Papiertapetenfabrikation sich bemühte, diesem Ideal in ihrer Weise möglichst nahe zu kommen: man drängt sie mit bewußter Konsequenz auf die getreue Nachahmung „echter" Stofftapeten. So sollte die Papiertapete als billigeres Surrogat für einen mehrwertigen Stoff, dessen Eindruck sie erlügen soll, lediglich den neutralen Hintergrund im Zimmer abgeben, dem als solchem eine freiere, lebhaftere Dekoration verwehrt wurde, selbst da, wo weder Möbel, noch Bilder, noch sonst welcher bewegliche Schmuck die Tapete verdecken und in ihrer Gesamtwirkung beeinträchtigen. Damast, Samt, Plüsch, Seide, Kattun, Reps — was nur die Textilkunst zu Tage bringt, alles und jedes soll die Papiertapete ersetzen, d. h. erheucheln. Als wäre es wahr, daß sie einzig und allein auf die servile Stoffnachahmung angewiesen sei, daß sie über kurz oder lang einmal untergehen müsse in der ungleichen Konkurrenz mit einem ganz heterogenen Material. Als könne diese Industrie, deren Technik so ganz abweicht von der des Gewebes, der mannigfaltigsten Art und Bestimmung ein unendlich weiteres Gebiet künstlerischer Bethätigung eröffnen als alle jene Stoffspezialitäten, welche sie samt und sonders nur zu kopiren bestimmt sein soll — als könne diese trotz der relativen Kürze ihres Bestehens großartig entwickelte Industrie nicht auch eigene Wege wandeln, ja, als habe sie solche nicht schon betreten, damals als sie unter der geschickten Hand von Pariser Dessinateuren nichts anderes zu sein vorgab als papier peint, — bemaltes, bedrucktes Papier! Freilich unternahm sie diese selbständigen Entwickelungsversuche zu einer Zeit, deren Geschmacksrichtung nach unseren heutigen Begriffen von Stil verkehrt war; sie artete aus in naturalistischer Wüstheit.

Ein Blick auf die moderne englische Fabrikation dürfte zeigen, wie die Papiertapete unter dem Einfluß von Ornamentisten wie Owen Jones zum Beispiel recht wohl ohne sklavischen Anschluß an die Webstoffe einen eigenen Typus der Ornamentation ausgebildet hat. Die in technischer Hinsicht namentlich hochbedeutende amerikanische Industrie produzirt zuweilen, in dem Bestreben, Dekorationsmotive des fernen Ostens (Japans, Chinas) mit antik-klassischen zu verbinden, dekorativ höchst wirksame Gebilde von durchaus originaler und dem Material sowohl wie dem Zwecke trefflich angepaßter Behandlung. Es wird sich verlohnen, in einem besonderen Aufsatz gelegentlich auf diese amerikanische Produktion zurückzukommen.

Unsere modische Richtung der „stofflichen" Papiertapeten bannt den schaffenden Künstler in den eng und bestimmt umschriebenen Kreis einer durch die Webetechnik geforderten Formenwelt. In diesem exklusiven Zirkel soll seine Thätigkeit sich bewegen. Er soll nach jener trügerischen Identität der äußeren Erscheinung streben, welche als Triumph technischen Raffinements erstaunlich sein mag, als ästhetische Lüge aber nicht heftig genug bekämpft werden kann. Das trompe-l'oeil ist nun und nimmer Kunst.

Die durch verständige Einsicht in das Gesetzmäßige aller Kunst in ihrem schöpferischen Triebe freie Phantasie wird gehemmt in ihrer wahrhaft poetischen Entfaltung, wird knechtisch

eingezwängt in den leblosen Formalismus überkommener procédés, technischer Kunstgriffe und -Kniffe. Der persönliche Hauch, welcher den Entwurf des dekorativen Künstlers lebenswarm zu durchdringen vermag, so gut, wie er dem Werke des Malers oder Bildners, des Dichters oder Tonkünstlers erst die rechte künstlerische Weihe verleiht, er stockt, erstirbt. Es wird nicht befremden, wenn mehr und mehr an Stelle des spontan schaffenden Künstlers der mechanisch arbeitende Handwerker tritt, der, allein praktisch vorgebildet, danach trachtet, die natürlichen Grenzen, welche Material, Bestimmung und Technik vorschreiben, zu durchbrechen, indem er urteilslos die Tugenden wie die Fehler des einen Materiales auf das andere überträgt. Bewegte sich die maßvolle Imitation allein auf dem Gebiete teurer Samt- und Gobelin-Tapeten, seidener Gewebe oder alter Ledertapeten u. dgl. — wir würden diesen Vorgang aus ökonomischen wie technischen Gründen entschuldigen und befürworten. Allein wo es sich darum handelt, durch Maschinen- oder Handdruck auf Papier den ungefähren Eindruck des Gewebes zu erlügen, da ist es an der Zeit, ein Veto einzulegen. Sehen wir uns die vielgerühmten „Stofftapeten" etwas näher an.

Die durch den Walzendruck exakt zu ermöglichende Bestimmtheit der Zeichnung hört auf. Ist ja die Erfindung des Dessins Nebensache, handelt es sich doch mehr um die Anpassung gegebener Formen an eine nach stofflichem Effekt haschende Behandlungsart. So wird der Kontur häufig durch Punkte und Strichelfekte angedeutet oder in seiner scharfen Linienbestimmtheit durch übergedruckte Strichelefekte verdeckt und zerstört. Je nach dem vorliegenden Genre des Stoffmusters wird der Umriß des Dessins abgetreppt (damas), ausgezahnt oder chinirt, d. h. durch Unterbrechungen mit der Naturfarbe des Papiers (Papierton) unruhig zerrissen oder flammend ausgefranst. Doch damit läßt sich der intelligente Stoffzeichner nicht genügen, er stempelt die Unkorrektheiten und Mängel des Webstoffes, die Fehler zu Tugenden; er benutzt solche Unvollkommenheit der Technik wie etwa das Durchscheinen farbiger Kette im Grunde zu neuem Effekt, indem er wellig bewegte Linien und Striche in den Decker (fond) malt; er outrirt und erreicht schließlich jene mühsam ausgeklügelte Unbestimmtheit im Ineinanderspielen der Formen und Farben, welche für unsere „Stofftapeten" charakteristisch geworden ist. Das Kolorit ist zu tiefen und matten Nüancen herabgestimmt, die Harmonie im Kontrast auf kleinem, sich wiederholendem Felde (Rapport) virtuos durchgeführt. Durchzieht das Gewebe vielleicht ein zarter Goldfaden (lamé), so wird sein stellenweises Aufflimmern gern durch unruhig verteilte Goldeffektchen dargestellt; bei seitlichem Blick auf die Wand verschwindet dann die Zeichnung vollständig, geht der Farbenwert verloren.

Nächst diesen papiernen Ungeheuerlichkeiten hat sich für die Tapetenindustrie speziell noch eine andere Mißlichkeit eingestellt.

Im Vertrauen auf den Bestand dieser die Illusion des Webstoffes erheuchelnden Weise vermeint der dreijährige Lehrling aus dem Atelier des Dessinateurs zur Genüge Stift und Pinsel handhaben zu können. Die ominöse „stoffliche" Richtung, der die phantasiereiche Erfindung nichts, die Ausführung in der bestimmten Manier, die Anpassung geradezu, alles ist, begünstigt das wuchernde Parasitentum halbreifen kunstgewerblichen Proletariates, das von Atelierreminiszenzen und kritiklosem Kopiren zehrt. Aber — auch der Webstoff wird aufhören der industriellen Strömung die Richtung zu geben. Bereits regen sich hier und da und ganz besonders auf dekorativem Gebiet die Vorboten des Rococo; vereinzelt sogar (in Frankreich) regt sich eine heraldisch gotisirende Weise. Die erstere Bewegung ist im entschiedenen Steigen begriffen. Mit ihr wird das reizvolle Spiel leichter Blumendekoration in duftig-zarten Tönen wieder zu Rechte kommen. Es wäre zu wünschen, wenn an Stelle der träumerischen Verschwommenheit, der schmutzig-braunen Harmonie, die schleiergleich unser Heim umspannt, eine festlichere Stimmung bei uns einzöge, welche die Sinne angenehm berührte und zugleich die Phantasie anregte. Da wird es sich zeigen, was der deutsche Künstler in der Schulung unserer Zeit gelernt hat; er wird einen schweren Kampf mit dem für formale Schönheit empfänglicheren Nachbar jenseits des Wasgenwaldes zu kämpfen haben.

Unsere kunstgewerblichen Institute sollten nicht, wie es häufig geschieht, sich erschöpfen in ausschließlichen Hinweisen auf stoffliche Stilmuster, wie sie Fischbach z. B. so gründlich ausgebeutet hat. Die Praxis kann lehren, daß das in hoc signo vinces hier bedenkliche Zweifel hat aufkommen lassen. Der dekorative Künstler

sei frei in der Wahl seiner Motive, seiner Anregungen, aber kontrollirt durch die klare Einsicht in die stilistischen Gesetze. Dann wird es ihm auch gelingen, die Papiertapete von der ausschließlich dienenden Rolle des billigen Surrogates zu befreien. Beherrscht er nur gründlich die Technik und studirt er außer den vorbildlichen Meisterwerken der Vergangenheit mit liebevoller Hingabe die herrlichen Gebilde der Natur, so wird er auch mit dem graziösen und virtuosen Nachbar zu konkurriren vermögen. Wer der Praxis nahe steht, weiß aber, daß eine große Zahl der jungen Zeichner infolge der „stofflichen Richtung" jene gründlichen Studien, welche der Franzose nie versäumt, erst noch zu machen hat. Es wäre schade, wenn eine Geschmackswendung unsere Leistungsunfähigkeit in gefälliger Blumenornamentation bloßlegte. Schade um den weit verbreiteten kunstgewerblichen Enthusiasmus, wenn er einer solchen Perspektive in die Zukunft nichts benehmen kann von ihrer herben Wahrhaftigkeit, und dreimal schade, wenn das Vorgehen gewisser Firmen ersten Ranges in Krefeld und Mülheim a/Rhein, ihre Originale aus Paris zu holen, nicht nur das Festhalten an alteingewurzelter Gewohnheit bedeutet, sondern der nüchternen Einsicht entspringt, daß unsere deutschen Dessinateure nicht imstande sind, den wachsenden Ansprüchen zu genügen.

Bücherschau.

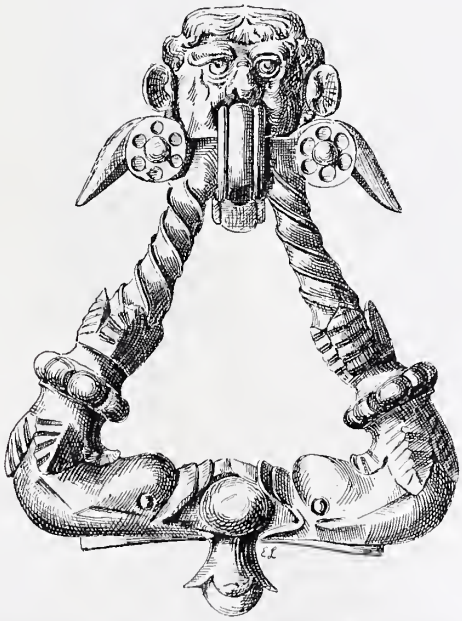
XVI.

Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen von H. Kolb, Prof. an der kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Stuttgart, Konrad Wittwer. Vollständig in 10 Heften. — Heft I und II enthält 12 chromolithographische Tafeln und Text.

In Frankreich hat sich eine auffallend große Anzahl von Glasgemälden erhalten, namentlich aus der romanischen Epoche, viel weniger aus der gotischen, am wenigsten aus der der Renaissance. Auch Deutschland hat aus allen Perioden, besonders aber aus dem 14. und 15. Jahrhundert eine ziemlich erhebliche Auswahl von Glasmalereien gerettet. Während aber die Franzosen kein Opfer gescheut haben, diese Schätze in großen Prachtwerken mit reichen farbigen Illustrationen zu veröffentlichen, vor allem in den kostbaren Monographien über den Glasschmuck einzelner Kathedralen, so hat es bei uns bis jetzt an jedem größeren Werke über die deutsche Glasmalerei gefehlt. Das ist um so auffallender, als gerade Deutschland für die Wiedergeburt dieser ruhmreichen, mittelalterlichen Technik schon seit mehr als einem halben Jahrhundert mit Eifer thätig ist und namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten sehr vieles in dieser Hinsicht geleistet hat. Daß dieses viele nur zum geringsten Teile mustergiltig ist, hat fast ausschließlich in dem Mangel an sorgfältigem Studium der alten Vorbilder seinen Grund, mithin auch darin, daß von diesen zu wenige und zu unvollkommene Abbildungen zur Vorlage für unsere Glaskünstler genommen wurden. Kolb will endlich diesem Mangel abhelfen, und was er in seinem groß angelegten Sammelwerke zu bieten anfängt, ist durchaus geeignet, die Hoffnung auf die Erfüllung seines Zweckes zu begründen. Freilich läßt sich der glanzvolle, zauberische Effekt der alten Glasbilder durch keine Farbe und durch keine Chromolithographie genau wiedergeben, ihr durchsichtiger Charakter macht dies absolut unmöglich, da aber gerade darin, in der leuchtenden, feierlichen Wirkung, die eigentlichste Bedeutung der bunten Fenster liegt, so fehlt es an jedem vollständigen Ersatze dafür im Bilde. Aber annähernd kann dies immerhin geschehen und dem Verfasser ist es gelungen, den Ton der einzelnen Farben treffender wiederzugeben, als dies bis dahin hatte glücken wollen. Einen glücklichen Wurf hat er namentlich dadurch gethan, daß er einzelne Farben, besonders das Rot und auch das Blau des Hintergrundes, glänzend lackartig behandelt hat. Derselbe tritt dadurch nicht nur etwas zurück, sondern erhält auch eine schimmernde Wirkung. Diese würde freilich noch bedeutender sein, wenn in demselben Tone die reiche Skala der Ab-

stufungen, die das Glas durch seine verschiedenen Stärkegrade bietet, hätte angedeutet werden können. Sehr schwer ist es, das eigentümliche, aber reizvolle grünliche Kolorit zu treffen, welches aber doch einige Male vortrefflich gelungen ist, besonders in dem Tuchersenster. Auch das Gelb wird leicht zu grell und das aufgeschmolzene Silbergelb spottet erst recht der Nachbildung in Bezug auf alle die Feinheiten, die es auszeichnen, in den Abstufungen vom Weißlichen bis ins Rötliche hinein, wie in der Baldachinbekrönung des herrlichen Fensters aus St. Peter in Köln. Der Verf. ist in dieser Beziehung wohl bis an die Grenze des Erreichbaren vorgedrungen und fast überall leuchtet, worauf es vor allem ankommt, der Glascharakter in der Anordnung der Farben durch. Dasselbe läßt sich von der Zeichnung sagen, die nur etwas schablonenhaft behandelt erscheint, wo das Dessin in der Wiederkehr derselben Blätter besteht, wie in einzelnen Borten. Je mehr dort jedes einzelne Blatt wie im Original eigenartig behandelt ist mit den wenn auch noch so kleinen Verschiedenheiten, welche den Vorzug jeder Handtechnik bilden, um so frischer wird seine Wirkung sein. Der Maßstab, in dem die einzelnen Teile aufgenommen sind, ist hinreichend groß. Zur Erläuterung der Technik möchten ganz vereinzelte Ausnahmen zu Gunsten eines größeren Maßstabes wünschenswert sein. Ein kleinerer farbloser dürfte sich empfehlen, um die Anordnung eines ganzen Fensters zu zeigen. Zumal für den romanischen Stil wäre dies ratsam, in welchem die Eisenarmatur bei den größeren Fenstern sehr kompliziert, aber für die figurale Gruppirung durchaus notwendig ist. Das Mittelfenster von St. Kunibert in Köln dürfte dafür das beste Beispiel bieten. Es stammt aus derselben Zeit wie das vom Verf. mitgeteilte kleine Fenster und wohl spätestens aus dem Konsekrationsjahre der Kirche 1247. Von einem Nachweise der Jahreszahl 1248 für dessen Ursprung ist mir nichts bekannt. Sehr dankbar sind die Bekrönungsmotive, wie auch die Bordüren aus dem Münchener Nationalmuseum und die dazu gehörigen Felder resp. Füllungen würden nicht minder zu begrüßen sein. Gerade solche einfache ornamentale Muster sind für unsere Glasmaler besonders wünschenswert und der engste Anschluß gerade an sie kann nicht genug empfohlen werden. Unsere Künstler und alle, die sich für diese edle, die Innen-Architektur erst zur vollen Wirkung bringende Kunst interessiren, haben deswegen allen Grund, dieses Werk zu bewillkommnen und seiner Fortsetzung mit Sehnsucht entgegenzusehen.

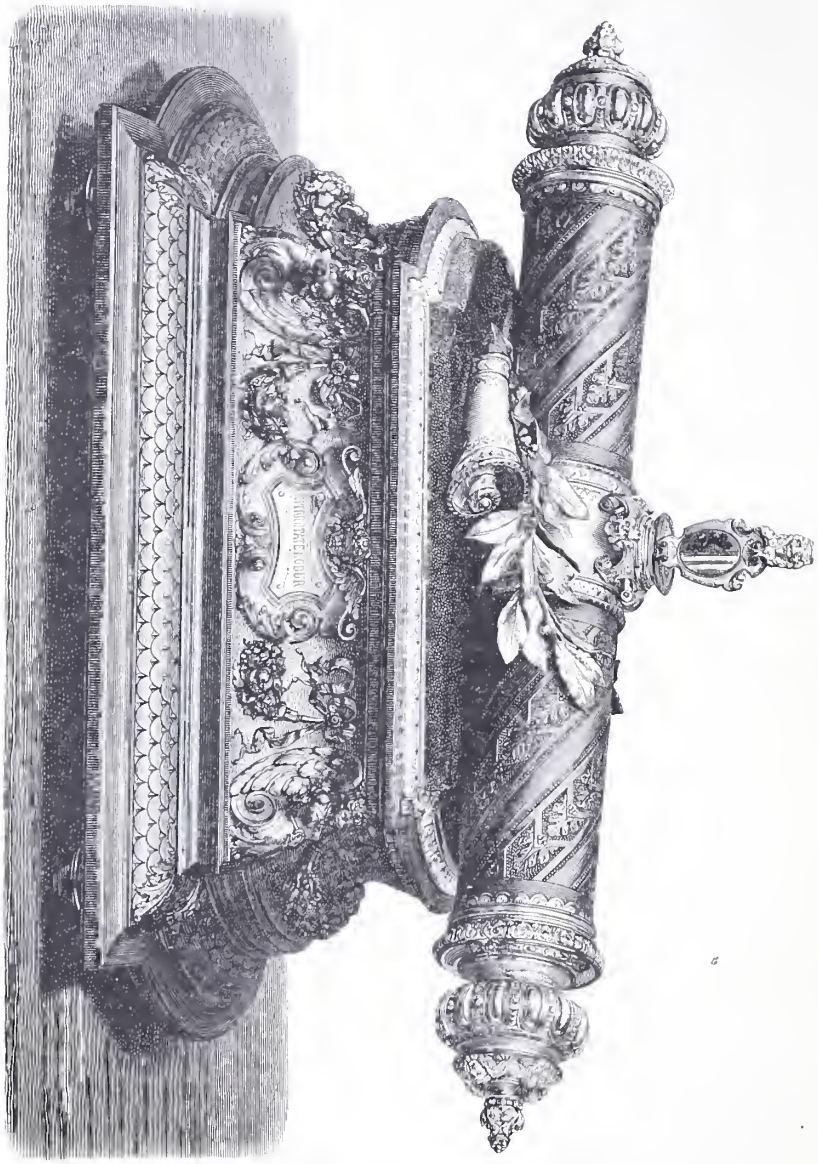
Schnütgen.



Thürklopfer, Bronze gegossen. Italien, 16. Jahrh. Im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Kapsel der Leipziger Bismarckadresse nebst Untersatz.

Die Stadt Leipzig übermittelte am 1. April d. J. dem Fürsten Reichskanzler eine auf Pergament geschriebene Glückwunschadresse, deren Kapsel nebst Untersatz unsere Abbildung zeigt. Leipzig haltend. Diese zum Teil vergoldeten Silberarbeiten rühren aus der Werkstatt von Th. Strube & Sohn her. Die Kapsel ruht auf einem hohen Untersatz von Nußbaumholz mit vielen Schnitze-



Kapsel der Leipziger Bismarck-Adresse nebst Untersatz.

Der Entwurf des Gerätes rührt von dem Architekten Georg Weidenbach in Leipzig her. Die cylindrische Kapsel in Lederschnitt, hergestellt von Buchbinder Gustav Fritzsche, wird an den Enden durch silberne Spitzen geschlossen, während die Mitte ein Band mit Lorbeerzweig umschlingt; auf diesem steht ein Löwe, das Wappen der Stadt reien: einer gemeinsamen Arbeit der Tischler Robert Arnemann und des Bildhauers Paul Sturm. Das Werk, ausschließlich von Leipziger Künstlern in Leipziger Werkstätten ausgeführt, legt vollwichtig Zeugnis ab von der Leistungsfähigkeit des modernen Kunsthandwerks der alten Reichsstadt.

VERLAG VON E.A. SEEMANN, LEIPZIG.

ALTAR zu HAL.

DRUCK von P. HONNEFELLER, AACHEN

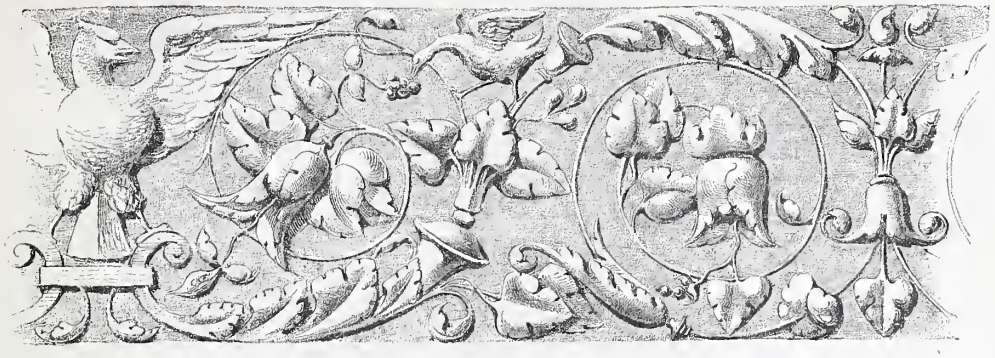


Fig. 7. Altaraufsatz der Kirche zu Hal. Detail eines Friesstückes aus Alabaster.

Studien zur Geschichte der Früh-Renaissance in Holland und Belgien.

Von Franz Ewerbeck.

Mit Abbildungen.

Vergleicht man die Werke der Frührenaissance, welche von Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1550 in den Niederlanden entstanden, mit denjenigen, welche in dem gleichen Zeitraum auf deutschem Boden geschaffen sind, so erkennt man auf den ersten Blick, daß die Arbeiten der niederländischen Künstler sich viel enger an die italienischen Vorbilder anlehnen und weit seltener jene so vielen deutschen Werken dieser Zeit anhaftende Verquickung von Renaissancemotiven mit gotischen Reminiscenzen zeigen. Diese Beobachtung läßt sich allerdings mehr an den dekorativen Skulpturen als an den Werken der Architektur nachweisen, ein Umstand, der sich daraus erklärt, daß auch in den Niederlanden geradeso wie bei uns in Deutschland Maler und Bildhauer die ersten waren, welche sich die neuen Anschauungen zu eigen machten, während die Architekten sich nicht so rasch von den eingewurzelten gotischen Traditionen frei machen konnten, größeren Widerstand zu überwinden hatten, um bei ihren Bauherren ein Aufgeben althergebrachter Einrichtungen und Erscheinungsformen durchzusetzen, und vor allen Dingen nicht so rasch über einen in den neuen Stilformen geschulten Handwerkerstand verfügten.

Bemerkenswert ist die große Sicherheit und Klarheit der Auffassung, welche an allen, auch den frühesten Werken dieser Zeit in die Augen fällt: besonders in bezug auf das Flächen-Ornament tritt uns überall das eingehendste Studium italienischer Vorbilder entgegen, so daß man in einigen Werken mit Bestimmtheit die Hand italienischer Meister zu erkennen glaubt; italienische Marmor-Arbeiter mögen als Gehilfen wohl auch vielfach mitgewirkt haben, die Namen der ausführenden Bildhauer sind dagegen fast ausnahmslos Niederländer.

Dieses strenge Festhalten an der von Italien herübergekommenen Dekorationsweise kann man an den meisten bis zum Jahre 1550 entstandenen Werken deutlich verfolgen; allerdings ist eine gewisse vlämisch-niederländische Nüancirung in der Detaillirung des Ornaments und in der Behandlung einzelner Motive nicht zu verkennen; dahin gehört die etwas derbere Behandlung der Ranke in Flächenornamenten, welche indessen doch weit zarter gebildet erscheint als an den Dekorationen der deutschen Renaissance; ferner die höchst charakteristische, fast durchweg in gleicher Weise auftretende spitz zulaufende, fast dreieckige Form des Blattes mit seinen rundlich modellirten Buckeln ohne Aderung; ferner die von spiralförmig gewundenen Ranken umschlossenen, überaus plastisch gebildeten Blatt- und Fruchtbüschel, welche vielfach von plastisch sehr wirksamen Buckelschüsseln getragen erscheinen; ferner die Verwendung langer schotenartig gestreckter und modellirter Blätter und Ranken, welche den Stengeln entsprießen: alles dies in strenger architektonischer

Fassung. Dazu gesellt sich, wiewohl seltener und erst gegen Ende dieser Periode auftretend, eine mehr malerische Dekoration durch Guirlanden und Fruchtschnüre mit flatternden Bändern, Draperien mit Quasten und Schnüren und vereinzelt auch schon jenes eigentümliche korbartig gestaltete Flechtwerk, welches einer Lederriementechnik nachgebildet erscheint, sowie die Kartouche.

Um die Mitte des Jahrhunderts sehen wir sodann ein entschiedenes Verlassen der italienischen Vorbilder und neue Bahnen eingeschlagen, wahrscheinlich infolge der Einwirkung verschiedener hervorragender Künstler [1]) dieser Zeit, besonders des Cornelis Floris, des Erbauers des Rathauses zu Antwerpen. Am deutlichsten tritt der Umschwung der Anschauungen in dem von Cornelis Floris um 1550 errichteten großen Tabernakel der Kirche zu Léau, ferner in dem von Peter Coecke ausgeführten großen Kamine im Rathause zu Antwerpen hervor, während an anderen Werken dieser Zeit, wie z. B. an der um 1550 entstandenen Kanzel der großen Kirche im Haag, an dem Portal der alten Münze in Dortrecht (1555) und anderen Werken eine Verschmelzung beider Stilweisen versucht wird. —

Fig. 1. Vom Grabmonumente des Grafen Engelbert II. zu Breda. Hinteransicht des Harnisches eines der Träger der Grabplatte.

Doch die weitere Verfolgung der Prinzipien dieses Stiles führt uns von unserem Thema zu weit ab, da wir nur die Absicht haben, einige,

1) Vergl. Redtenbachers Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1885, S. 46—47.

zum Teil weniger allgemein gekannte Werke der Frührenaissance in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen.

Die Zahl der bis 1550 in den Niederlanden entstandenen Kunstwerke ist eine sehr beträchtliche: Grabplatten aus Stein und Metall, Epitaphien und freistehende Monumente aus Marmor und Alabaster, Altäre und Tabernakel aus

Fig. 2. Konsole aus dem Tribunal zu Mecheln.

Stein, Holz oder Alabaster, Chorstühle, Chorschranken aus Holz und Metall, reichgeschnitzte Thüren, Decken und Kamine, ferner Taufbecken und Orgeln — das sind die hauptsächlichsten Objekte, deren sich die Künstler dieser Zeit bemächtigten. Verhältnismäßig gering an Zahl sind demgegenüber die noch erhaltenen Häuserfassaden, doch sind unter ihnen einige, wie das Salmhaus in Mecheln, welche wegen ihrer trefflichen Verhältnisse, wegen ihrer feinen Gliederungen und ornamentalen Details die höchste Beachtung verdienen. Im allgemeinen hielt man sowohl in Belgien als auch in Holland trotz vielfacher Ausnahmen bis ins 17. Jahrhundert hinein am gotischen Staffelgiebel fest — obschon meist mit Renaissance-Details vermischt —, Beweis sind die Legion von Staffelgiebeln in Brügge, Ypern, Brüssel ꝛc. Das mittelalterliche Prinzip der Gliederung und Konstruktion des Giebels blieb also bestehen, nur die Einzelformen wechselten. — Übrigens waren auch die mit energisch geschweiften Voluten und sonstigen Bogenlinien abgeschlossenen Giebelstaffeln der späteren Renaissance nebst ihren aufgesetzten Obelisken vielfach nur Umbildungen gotischer Kielbögen und Fialen, was sowohl an niederländischen als auch deutschen Fassaden leicht nachzuweisen ist[1].

Zu den unstreitig ältesten Kunstwerken der niederländischen Renaissance gehört das Alabaster-Grabmonument des Grafen Engelbert II. von

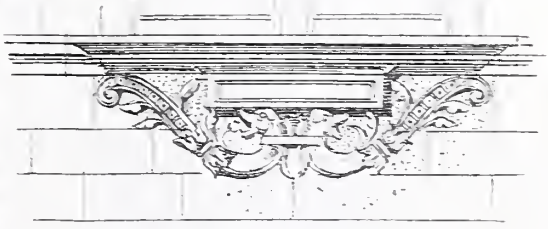


Fig. 3. Vom Tribunal zu Mecheln.
Hausstein-Dekoration unter einer der Fensterbrüstungen.

Nassau und seiner Gemahlin in der Hauptkirche zu Breda. Auf einer mit Wappenschildern gezierten Sockelplatte von schwarzem Marmor ruhen der Graf und seine Gemahlin, die Köpfe unterstützt durch ganz naturalistisch gearbeitete, aufgerollte Strohmatten. Über ihnen erheben sich auf den Ecken der Sockelplatte 4 knieende Figuren, Cäsar, Hannibal und angeblich Philipp von Macedonien und Regulus als Personifikationen der Tapferkeit, Mäßigkeit, Weisheit und Standhaftigkeit, die drei ersteren in prachtvollen Rüstungen, auf ihren Schultern eine zweite Platte tragend mit der Rüstung des Toten. — Ist auch der Aufbau des Denkmals nicht von allen Seiten befriedigend, da die Gruppirung wegen des Fehlens eines geschlossenen mittleren

1) Wenn wir vorwiegend Objekte auswählten, welche den südlichen Provinzen der Niederlande, dem heutigen Belgien, angehören, so hat dies seinen Grund darin, daß die südlichen Provinzen überhaupt reicher an Kunstwerken aus der klassischen Periode der Renaissance sind, anderseits aber die Kenntnisse des Verfassers bezügl. der holländischen Werke sich nicht überall auf Autopsie gründen.

Kerns etwas Unruhiges an sich hat, so sind doch die lebensvollen Einzelfiguren, welche sich gerade niedergelassen zu haben scheinen, von vorzüglicher Wirkung und die reiche dekorative Behandlung der Gewänder, Harnische, Helme, Schwerter ꝛc. unvergleichlich schön (Fig. 1).

Leider ist weder der Künstler noch die Zeit der Entstehung dieses Monumentes bekannt; jedenfalls aber gehört das Werk zu den frühesten Renaissance-Denkmälern in den Niederlanden. —

Hieran schließen sich der Zeitfolge nach die dekorativen Arbeiten am ehemaligen Palaste der Statthalterin Margareta von Österreich (jetzt Tribunal) zu Mecheln von Guyot de Beaure-

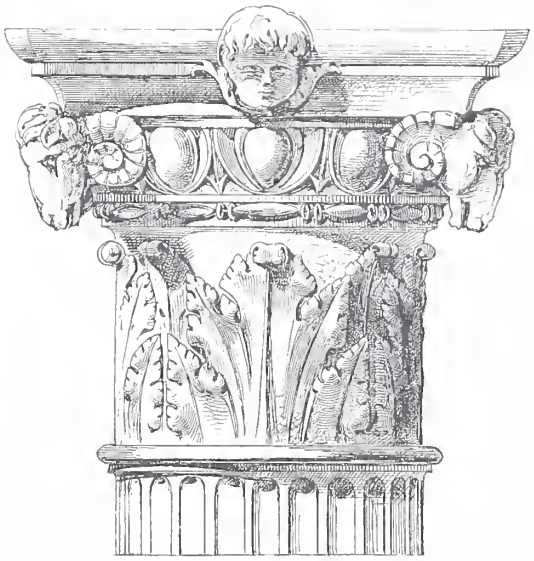


Fig. 4. Denkmal von Guillaume de Croy in Enghien. Kapitäl des Aufbaues.

gard (oder Beaugrand) nach 1517. Der Künstler ist derselbe, welcher einige Jahre später den prachtvollen Kamin im Justizpalaste zu Brügge fertigte, welcher in gleicher Weise wie die Arbeiten in Mecheln in den Profilbildungen teilweise noch gotische Anklänge zeigt. An den Tragsteinen der vorderen Treppenhalle des Palastes treten die ältesten Spuren der Kartouchenbildung auf: verschiedene als Träger der Konsolgesimse verwendete Figuren werden durch Riemengeflechte resp. durch ein korbartig gestaltetes Maschenwerk mit volutenartig aufgerollten Enden gehalten (Fig. 2). — Treffliche Kaminskulpturen. Was die Fassadengliederung des Bauwerks anlangt, so läßt dieselbe deutlich die Einwirkung französischer Vorbilder erkennen: die Bekrönungen der Giebelstaffeln, die Fensterein-

rahmungen und deren Verdachungen, die Lisenenstreifen der Wandflächen, die Ausbildung der

Fig. 5. Denkmal von Guillaume de Croy in Enghien. Säulenstuhl des Aufbaues.

Lukarnen und manche andere Einzelheiten kommen in ganz ähnlicher Art und Weise an Häusern in

Orleans und anderen französischen Orten vor, was sich leicht daher erklärt, weil der Architekt des Palastes aus einer französischen Provinz stammte. Besonders reizvoll sind einige Hausstein-Details der Fassade (s. Fig. 3).

Das Denkmal von Guillaume de Croy (Erzbischof von Toledo, Primas von Spanien, † 1521) in der Kapuzinerkirche zu Enghien, ist eines der größten Marmormonumente Belgiens. Ehemals in einer Kapelle zu Löwen befindlich, schließt es sich in seiner Gesamtkomposition den Typen der italienischen Wandnischengräber an: zwei über einander sich aufbauende Nischen, von denen die untere ehemals den (jetzt leider durch Malerei ersetzten) Sarkophag mit der liegenden Figur des Erzbischofs enthielt, von einer außerordentlich reichen und edel detaillirten Architektur eingerahmt. Von der Art der Behandlung des Ornaments mag der in Fig. 4 u. 5 mitgeteilte Säulenstuhl, sowie das mit Widderköpfen ausgestattete Säulenkapitäl eine Vorstellung geben. Hier treten schon einige für die niederländische Ornamentation charakteristische Merkmale auf: die spitzauslaufende, dreieckige Blattform mit ihren weichen Buckeln, die von spiralförmigen Ranken umschlossenen, überaus plastisch modellirten Fruchtbüschel und die Verwendung der Widderköpfe am Kapitäl, welche letztere sich auch in ähnlicher Weise an der Windfangthüre zu Audenarde und am Chorgestühl zu Dortrecht vorfinden. Eine Menge trefflich gearbeiteter, kleiner geflügelter Putten und sonstiger Figuren beleben die Füllungsflächen. Dieses Werk verdiente es in hohem Grade, in allen seinen Teilen abgeformt oder aufgenommen zu werden. Leider wird die Erlaubnis zum Kopiren nur unter einer sehr erschwerenden Bedingung erteilt.

Als ein besonders großartiges Werk ist ferner der Altarauffatz der Kirche zu Hall anzuführen, welche als Wallfahrtskirche durch Pilger von nah und fern stark besucht wird. Ein über 6 Meter hohes Marmor- resp. Alabasterwerk von erstaunlichem Reichtum. (Vergl. d. Tafel.) In den beiden unteren, durch reich gegliederte Gesimsstreifen von einander getrennten Etagen des Aufbaues sind in kreisförmigen Medaillons die meisterhaft gearbeiteten Darstellungen der sieben Sakramente enthalten, auf den Ecken vier Kirchenväter. Hierauf setzt sich ein turmartiger Aufbau in drei Etagen, deren obere beide im Grundriß kreisförmig mit vorgelegten Kandelaberfäulchen sich gestalten.

In der Flachbogennische der unteren Etage St. Martin mit dem Schwerte seinen Mantel zerteilend und dessen eine Hälfte einem auf Krücken hinkenden Bettler schenkend. Am Sockel dieser Reiterstatue lesen wir:

In der Mitte:

L'AN DE GRACE 1533. POSEETVS OFFICIANT. DE BAILLEEN. CESTE. VILLE. DE. HAVLX. MESSIR. BALTAZAR De TOBERG.

rechts:	links:
L'EMPEREVR	JEHAN MONE
AI. FAICECESE DIT RETABLE.	MAISTRE
	ARTISTLLEDE.

Wenn man diese Inschrift auf das ganze Kunstwerk beziehen darf, so wurde dasselbe demnach von einem niederländischen Künstler im Jahre 1533 angefertigt. Seitlich von dieser

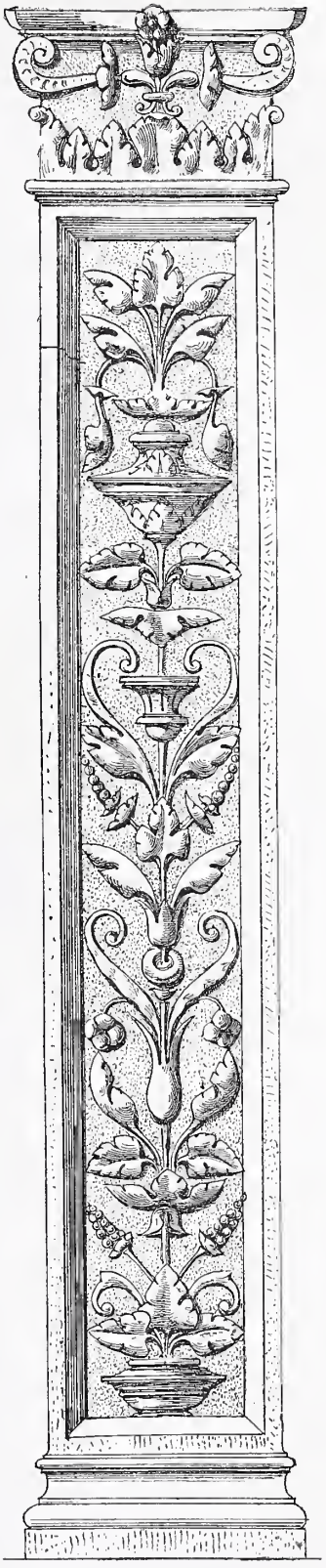


Fig. 8. Altaraufsatz der Kirche zu Hal. Detail eines Pilasters aus Alabaster.

Nische, auf volutenförmig endigenden Eckausfüllungen sitzen die Evangelisten Lukas und Markus, den etwas tiefer aufgestellten Kirchenvätern gleichsam ihre Evangelien mitteilend; über ihnen, auf dem Gesimse des mittleren Turmgeschosses die Evangelisten Matthäus und Johannes. Trefflich gearbeitete Kandelaberfäulchen flankiren die Nischen dieses Turmgeschosses; über der mittleren reich ornamentirten Nische zwei schwebende Engel mit dem Abendmahlskelche und der Hostie, zur Symbolisirnng der vornehmsten sakramentalen Handlung, welche am Altare vorgeht. Auf dem Gesims dieser Etage trefflich gearbeitete, höchst anmutige, musizirende Engelfiguren. Der oberste, ähnlich aber kleiner gebildete Aufbau durch einen Pelikan abgeschlossen. — Die beiden oberen Etagen des Altars sind leider zur Zeit herabgenommen worden und befinden sich die zugehörigen Stücke teils in einem Verschlage neben dem Chore, teils auf dem Dachboden der benachbarten Pfarrei.

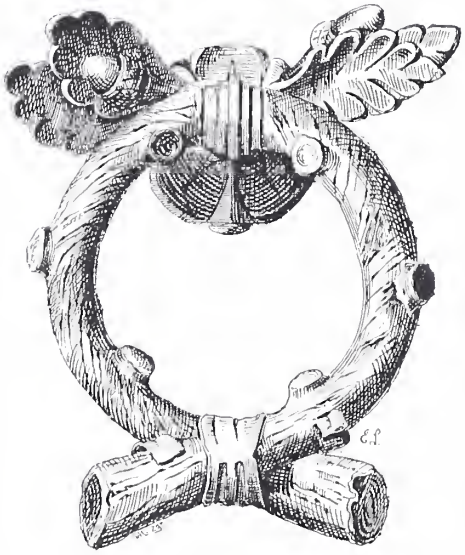
Von der Behandlungsart der Friese und Pilasterdekorationen mögen die beistehenden Figuren 7 u. 8 eine Vorstellung geben.

Der Charakter des hier verwendeten Ornaments, sowie auch die Profilbildnng der Gesimse, welche an diesem Kunstwerk auftreten, stimmen so wesentlich mit denjenigen des Monnmentes in der Kapuzinerkirche zu Enghien überein, daß wir denselben Autor für beide Werke voraussetzen möchten.

Es mag hier eingeschaltet werden, daß auch die Kirche des benachbarten Braine = le = Comte einen ebenfalls turmartig gegliederten Altaraufbau besitzt, vom Jahre 1577, in welchem der von Cornelis Floris angebahnte Stil in etwas nüchterner Weise zur Erscheinnng gelangt.

Am Grabmonument der Familie de Gros in der Jakobskirche zu Brügge circa 1522, aus Stein von Boulogne in reicher Polychromirnng ausgeführt, sind die Renaissanceformen nicht frei von gotischen Beimischungen; die Gliedernngen des Aufbaues haben hier überhaupt etwas Hartes an sich.

(Schluß folgt.)



Thürklopfer, im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Der neue Katalog des Grünen Gewölbes.

Von Marc Rosenberg.

Mit Illustrationen.

Das Grüne Gewölbe ist unter unsern großen, fürstlichen Schatzkammern ohne Zweifel die berühmteste, nicht wegen einer feinen Abwägung ihres künstlerischen und historischen Wertes gegenüber den meist ein Jahrhundert ältern Beständen der Schatzkammern in München und Wien, als deshalb, weil keine andere so lange und so gut bekannt, keine andere von so vielen gesehen, so oft beschrieben und zitirt worden ist. Aber trotz der großen Popularität, trotz der ältern und neuern Kataloge, der Farben- und Lichtdruck-Publikationen hat das Grüne Gewölbe noch keine ernste wissenschaftliche Würdigung erfahren. Es ist nicht zu leugnen, daß der Graessesche Katalog manche gute und zuverlässige Mitteilungen enthielt, aber man kann und muß bei Beschreibung einer so wertvollen Sammlung heute mehr geben, als er bietet. Diese Forderung ist erfüllt in dem neuen Kataloge der Brüder Erbstein, dem wir nur den einen Vorwurf zu machen haben, daß er sich mit einer fast rührenden, unserer Empfindung nach zu weit gehenden Rücksicht an den alten Katalog anschließt. Die Erbsteinsche Arbeit enthält genug, um ein ganz neues Buch zu machen, und dennoch ist, wie es scheint aus Pietät — denn ich wüßte sonst keinen andern Grund zu finden —, der Charakter einer neuen Ausgabe des alten Kataloges gewahrt. Die alten Holzschnitte, an denen man sich ein Jahrzehnt lang in zehn verschiedenen Ausgaben satt gesehen hat, mögen hingehen, denn sie führen vortreffliche Objekte vor, aber warum ist die in jedem Zimmer neu anfangende Numerirung, die das Benutzen des Kataloges so sehr erschwert, beibehalten? warum fehlt — das ist ein direkter Vorwurf! — fast immer die Angabe der Maße und ein so dringend nötiges Register? warum sind die aus dem alten Katalog herübergenommenen Mitteilungen nicht durch Zitate belegt oder in anderer Weise als authentisch beglaubigt und warum endlich ist das schon dort so lästige Spiel mit den großen Namen beibehalten? Wozu Michelangelo und Dürer, Cellini und Wenzel Jamnitzer anrufen, letztern sogar sechsmal, im Katalog einer Sammlung, die von allen diesen Meistern nichts besitzt als einen einzigen Jamnitzer?

Alle diese Bemerkungen gehen nur auf die Anlage des Buches und auf seine praktische Verwendbarkeit: sein innerer Wert wird durch diese Ausstellungen nicht affizirt, er ist sehr bedeutend und bringt auf jedem der Kunstgebiete, die im Grünen Gewölbe vertreten sind, eine Fülle wichtiger Informationen, die man sich, wenn irgend möglich, noch ausführlicher gewünscht hätte. So beispielsweise bei Zuschreibung der Kopie des Farnesischen Stieres (Bronze-Zimmer Nr. 4) an Adrian de Fries. Durch Ilgs schöne Untersuchung über diesen Künstler ist die Frage gestellt, ob durch eine Notiz in den alten Inventaren die Zuschreibung gesichert ist; es wäre erwünscht gewesen, eine bestimmte, eventuell auch negative Auskunft hierüber im Kataloge zu finden. Eine zweite angebliche Arbeit desselben Meisters, im alten Katalog Nr. 81, ist von Erbstein ganz weggelassen. Wir ersehen daraus, daß sein Verfahren im allgemeinen ein kritisches ist. Die Zuschreibung des sich kratzenden Hundes an Peter Vischer ist, nachdem Lübke ihn wohl mit Recht diesem Meister abgesprochen hat, nur von Wert, wenn sie neu begründet werden könnte; wie die Notiz jetzt im Kataloge steht, hat es fast den Anschein, als ob die Hauptschrift für Peter Vischer nicht berücksichtigt worden sei, doch paßt die dort gerügte Glätte auch auf das Dresdener Exemplar. Sehr interessant ist die Vermutung, daß uns in Nr. 67 eine Reiterstatue Ludwigs XIV. vorliegt, nach welcher man

das 1736 auf dem Neustädter Markte in Dresden aufgestellte Reiterbild für August II. (den Starken) modellirte. Das nenn' ich einen Herrscher ehren! Er hat bei Lebzeiten Ludwig XIV. zu kopiren gesucht, sein Sohn sorgt dafür, daß es ihm wenigstens im Tode gelinge.

Die Beschreibung des Elfenbein-Zimmers ist eine große Fundgrube für die Forscher auf dem noch unbebauten Felde der Geschichte der Elfenbeinplastik. Es werden hier meist gut beglaubigte Arbeiten namhaft gemacht von Barthel, Krabensberger, Lobenigk, Lücke, Permoser, Pfeifenhofen, Pozzo, Troger, Zeller, dem immer eleganten Chevalier und mehreren andern; dann auch von Angermair zwei Stücke, deren eines im alten Katalog unter dem verstümmelten Namen Angermann mit einer falschen Jahreszahl angeführt war, so daß gewiß niemand auf diesen Künstler hätte raten können. Auch einige ältere Elfenbeinarbeiten, deren Beschreibung gegen den alten Katalog berichtigt wird, werden in diesem Zimmer verwahrt.

Unter den Emaillen des Kamin-Zimmers sind die mit I. C. gezeichneten auf Courtois zurückgeführt, während man neuerdings mehr dazu neigt, unter diesen Buchstaben Jean de Court zu erkennen. N. Laudin pres les iesuistes wird von Molinier mit den Jahreszahlen 1628—1698, hier aber mit 1667—1727 zitirt. Das aus M. A. F. gebildete Monogramm bei Pierre Corteys ist eine Abkürzung für „m'a fait"; was aber bedeuten die Buchstaben I E W? vielleicht den Besitzer, den wir dann in Deutschland zu suchen hätten, da das W ja im französischen Alphabet fehlt. Wenn außer den Sammlungsvorständen auch andere an der Lösung solcher Fragen mitarbeiten sollen, müssen die Buchstaben in Faksimile gegeben und die Stellen, wo sie sich am Stück befinden, genau bezeichnet werden.

Wir gelangen jetzt zu den Goldschmiedearbeiten, die durch alle Zimmer der Sammlung verteilt sind. Es ist bei ihrer Beschreibung die dankenswerte Neuerung getroffen, daß die Marken, wenn auch nicht faksimilirt, so doch in einer Weise mitgeteilt sind, daß man mit ihnen arbeiten kann. Während im Katalog der bayerischen Schatzkammer die Erklärung der Marken kaum versucht und im Katalog der österreichischen nicht ganz glücklich durchgeführt ist, erscheint sie hier mit viel Sachkenntnis und mit sorgfältiger Benutzung wichtiger Quellen sehr weit gefördert. Archivalische Studien sind für den Katalog gemacht, scheinen aber wenig ergeben zu haben, dagegen erkennen wir als Hauptquelle jenes selbst ein Archiv bildende Büchlein, das in der bescheidensten Form, ohne Vorrede und ohne Verfassernamen 1880 in Dresden unter dem Titel „Die Hof-Silberkammer und die Hof-Kellerei" erschienen ist.

Studien, die ich vor etwa anderthalb Jahren im Grünen Gewölbe machen durfte, erlauben mir etwas genauer auf die Goldschmiedearbeiten einzugehen, und ich weiß dem Herrn Direktor der Sammlung für sein liebenswürdiges Entgegenkommen bei jener Gelegenheit nicht besser zu danken, als indem ich meine Beobachtungen hier mitteile, damit sie, soweit sie bestätigt werden können, bei einer Neubearbeitung des Katalogs Berücksichtigung finden mögen.

Beginnen wir mit dem, worüber der Katalog einer Dresdener Sammlung die beste Auskunft geben sollte, mit den Dresdener Goldschmieden.

Elfenbeinzimmer Nr. 20, Elfenbeinkrug. Seine Fassung wird dem Dresdener Goldschmied Zacharias Schlosser, † 1654, zugeschrieben. Diese Zuschreibung erfolgt auf Grund der Marke Z S, welche mit einer Notiz in der „Hof-Silberkammer" S. 55 zusammengehalten wird. Dazu sei aber bemerkt, daß in demselben Buche S. 61 ein Juwelier desselben Namens erwähnt wird, dessen Sterbejahr mit 1676 angegeben ist. Der Juwelier aber ebenso wie der Goldschmied, speziell als Goldarbeiter bezeichnet, liefern beide Silberarbeiten. Es ist daher nicht sicher, daß wir einen Silberarbeiter und einen Juwelier zu unterscheiden haben, und es bleibt demnach noch zu bestimmen, ob die Marke nicht dem später verstorbenen Meister angehört. Ähnlich verhält es sich mit der zweiten auf einen bestimmten Meister zurückgeführten Dresdener Marke: Silberzimmer Nr. 185, sog. Agleybecher. Er trägt die Marke:

welche mit Hilfe der „Hof-Silberkammer" auf Georg Mond gedeutet wird. Nun finden sich im Histor. Museum und in der Evangel. Hofkirche Stücke mit dieser Marke:

Gehört auch sie Georg Mond an?

An einer andern Stelle des Katalogs (S. 89 Nr. 156) wird ein Innungspokal der Dresdener Goldschmiedezunft erwähnt, aber auch

unser Stück hat eine wichtige Beziehung zur Zunft. Es ist nämlich ein Dresdener Meisterstück, wie es die noch ungedruckte Goldschmiedeordnung von 1607 vorschreibt. Hier der Wortlaut:

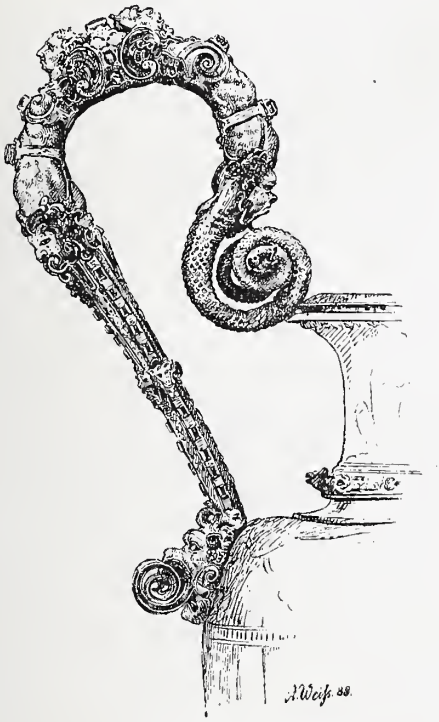
„Nemblichenn soll er machen in des Eltesten Ladenn ein Trinckgeschirr wie ein Arkeley blumen; In wendig mit einer Spitzen, die über den halben Corpus reicht, den Corpus aus freier Hand geschlagenn und nichts daran gelöttet, und mit Deckell und Fuss, sambt der Kleidung, Laut des Handt-wergs Viesirung machen und verfertigenn."

Der Becher hat die Glockenblumenform, die wir seit der Veröffentlichung von Stockbauer kurzweg als Agleyform bezeichnen können, und auch die vorgeschriebene Spitze im Innern des Bechers fehlt nicht. Welchen Zweck sie hat, ist mir unerfindlich. Durch eine auf ihr angebrachte Bezeichnung das Gefäß zu kalibriren, wäre doch ein etwas umständliches Verfahren.

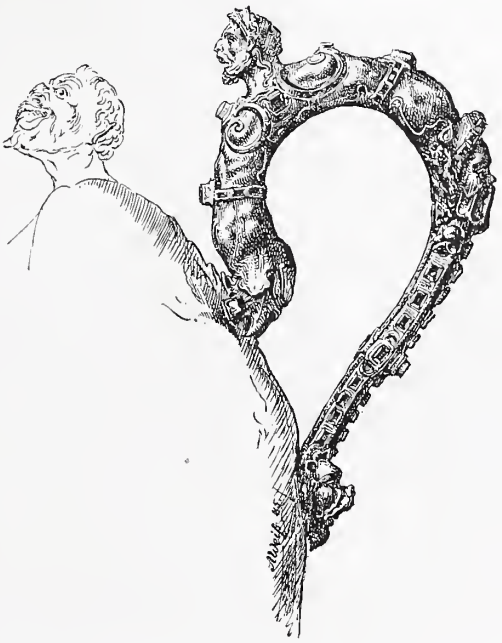
Pretiosen-Saal S. 133/4, Serpentinsteingefäße, deren Fassung Urban Schneeweiß zugeschrieben wird. Wenn dies

ihre Marke ist, so bewahrt die Sammlung noch weitere Stücke desselben Meisters, die in den Katalog nicht aufgenommen sind.

Elfenbeinzimmer Nr. 22, Elfenbeinkrug. Obgleich Erbstein dieses Stück nicht zu den Dresdener Arbeiten zählt, gehört es doch hierher. Es trägt die Marke M. B. ohne Beschauzeichen, wodurch die Identifizirung erschwert war. Mir sind diese Initialen aber von andern Stücken her bekannt; sie bezeichnen einen Dresdener Goldschmied, vielleicht Michel Botza, der nach der „Hofsilberkammer" mehreres für den sächsischen Hof geliefert hat.



Henkel einer Krystallvase.
Kgl. Schatzkammer zu München.



Henkel einer Krystallvase, Gold, emaillirte Arbeit des Gabriel Gipfel in Dresden. Grünes Gewölbe.

So weit die mit Marken zeichnenden Goldschmiede; nun zu den andern. An ihre Spitze stellen wir Gabriel Gipfel, für welchen der neue Katalog eine sehr wichtige Entdeckung bringt.

Pretiosen-Saal Nr. 178, Kruzifix von Krystall mit Emaille. Im alten Katalog wird es mit zehn Worten abgefertigt, hier aber gelingt es, dieses Stück mit einer urkundlichen Nachricht in Verbindung zu bringen, nach welcher es eine sicher beglaubigte Arbeit des Dresdner Goldschmiedes Gabriel Gipfel ist. Vom Charakter dieser Arbeit ausgehend, schreiben Erbstein diesem Meister im ganzen 9 Nummern zu: 160, 171, 173, 185, 186, 302, 306, 321, 325, von welchen 5 in Abbildungen bekannt sind, so daß eine sichere Unterlage gewonnen ist, um nach seinen weitern Arbeiten in andern Sammlungen zu suchen.

In der Voraussetzung, daß die Erbsteinsche Stilkritik eine richtige ist, finden wir denn auch in der That Spuren unseres Meisters in der Schatzkammer zu München wieder, wo ihm die schön gefaßte zweihenkelige Krystallvase A. 39 zugeschrieben werden müßte. Wir stellen hier den Henkel eines im Grünen Gewölbe Gipsel zugeschriebenen Stückes (Pretiosen-Saal 306) dem Henkel der Münchener Vase gegenüber, um den Leser selbst zum Richter zu machen über die Zusammengehörigkeit dieser beiden Stücke. Es wäre ein großer Gewinn, wenn es wirklich einmal gelänge, einem der tüchtigen Goldschmiede, die in Goldemaille arbeiten, beizukommen. Da sie keine Marken führen und unser Auge für diese Art Arbeit noch so wenig geschärft ist, daß wir kaum zwischen italienischen und deutschen Werkstätten unterscheiden können, so kann der Wert der Erbsteinschen Entdeckung nicht hoch genug angeschlagen werden. Gabriel Gipsel finden wir in der „Hof-Silberkammer" mit der Jahreszahl 1602—1611, ferner auch in den Dresdener Goldschmiedezunft-Akten mit der Jahreszahl 1607 erwähnt. Ein Andreas Gipsel liefert dem sächsischen Hof 1608 unter anderem ein in Gold gefaßtes Trinkgeschirr („Hof-Silberkammer"). Vielleicht sind Andreas und Gabriel Söhne des 1555 zünftig gewordenen und vor 1600 verstorbenen Nürnberger Goldschmiedes Gabriel Gipsel?

Für die spätern Dresdener Juwelier-Arbeiten eines Dinglinger, Köhler ꝛc. wird das Grüne Gewölbe immer die Hauptquelle bleiben, und es erscheint nur wichtig zu bemerken, daß in den Zuschreibungen an diese Meister der neue Katalog andere Wege geht als sein Vorgänger; es ist also wohl eine erneute Prüfung auf den Stil dieser Meister vorgenommen worden. Schade, daß man das Resultat dieser Untersuchung nicht in gleichmäßigen Abbildungen vor sich hat, dann könnten auch Fernstehende ihren Stil studiren und nach verwandten Arbeiten in andern Sammlungen suchen, was bisher so gut wie gar nicht geschehen ist. Für Dinglinger beispielsweise weiß ich außer den Notizen über seine Arbeiten in Gotha nur ganz unzuverlässige Zuschreibungen in Auktionskatalogen wie Löwenstein 1860, Zitta 1880, Paul 1882 anzuführen. Im Stadtarchiv zu Dresden fand ich einige interessante Schriftstücke über Melchior Dinglinger. Er war bei den Goldschmieden in Dresden nicht zünftig und sie reichen 1693 eine Klage gegen ihn ein, weil er außerhalb der Innung arbeitet. Da er indessen ein kurfürstliches Patent besitzt, können sie ihm nichts anhaben. Ähnlich wird auch die Stellung Köhlers gewesen sein. Außer seinen Arbeiten in Dresden geben Leitner und Luthmer in den von ihnen edirten Sammlungen Beschreibungen. Er hat auch viel Elfenbeinarbeiten geliefert, deren Charakter wir wiedererkennen in einem Stücke, das der ehemaligen Sammlung Landesborough angehört hat und in deren Katalog auf dem Titelblatt abgebildet ist.

Bei Daniel Kellerthaler steht man auf sichererem Boden. Was im Grünen Gewölbe von ihm vorhanden ist, ist mit seinen Initialen oder Jahreszahl bezeichnet. Der Katalog rechnet ihm in den Jahren 1613—58 etwa sieben Arbeiten nach; da sie alle ohne Zunftstempel sind, darf man vielleicht annehmen, daß auch er als Hofgoldschmied angestellt war[1]) und nicht zur Zunft gehörte. Wenn wir demnach im Historischen Museum bei dem Dresdener Beschauzeichen eine aus K und D gebildete Marke finden, so dürfen wir sie nicht Daniel Kellerthaler zuschreiben, sondern Johann Kellerthaler, der ein zünftiger Goldschmied in Dresden war und auch an andern Stellen seinen Familiennamen durch zwei Buchstaben K und D = Keller-Daler bezeichnet. Es ist übrigens eine enge Stilverwandtschaft zwischen diesen beiden Meistern zu konstatiren. Die Punzenblätter und Handzeichnungen von Johann oder Hans Kellerthaler tragen zum Teil denselben ornamentalen Charakter wie die ausgeführten Silberschmiedearbeiten des Daniel Kellerthaler.

Die Nachbarstadt Leipzig hat nicht nur durch ihre Messen viel zur Bereicherung des Grünen Gewölbes beigetragen, sondern auch durch das eigene Handwerk. Es sind meist vorzügliche Arbeiten, nur mit dem Innungsstempel, den Wustmann kürzlich in dieser Zeitschrift nachgewiesen hat, versehen.

Wenn wir in den (alten) Grenzen des Landes bleiben, haben wir auch Arbeiten von Freiberg und Torgau zu besprechen. F resp. T sind die Beschauzeichen, an welchen sie leicht kenntlich sind, wie ja in der Hauptsache auch

1) Wenn die „Hofsilberkammer" berichtet, daß er sich seit 1602 vergeblich um eine Bestallung bei Hof bemüht, so kann er dennoch, wie man in Österreich gesagt haben würde, „privilegirter" Goldschmied gewesen sein. Das berechtigte ihn, unter dem Schutze der Regierung außerhalb der Zunftgesetze zu arbeiten.

L und D die Zeichen für Leipzig und Dresden sind. Von den zwei Freiberger Stücken ist die eine mit der Marke D W als eine Arbeit von David Winckler 1625 konstatirt. Wir acceptiren diese Zuschreibung als eine Bereicherung unserer Kenntnis auf die Autorität des Verfassers hin, denn eine Quelle ist nicht mitgeteilt. Von den vier Torgauer Arbeiten wird ebenfalls eine auf einen bestimmten Meister, Andreas Klette, zurückgeführt. Dieser Name ist in der „Hof-Silberkammer" S. 38 gegeben. Es wäre interessant, zu wissen, welchen Kunstwert diese Provinzialarbeiten haben; da ich indessen die Originale nur sekundenlang in Händen hatte, kann ich mich darüber nicht näher aussprechen, soweit ich mich erinnere, gehören sie zum bessern Mittelgut.

Auch für Berlin bringt der Katalog Neues. Hier wird sowohl niedergerissen als aufgebaut. Eine früher dem Berliner Goldschmied Irminger zugeschriebene Arbeit wird ihm abgesprochen und ein anderes Stück, das früher auf den Namen des Berliner Juweliers Gerardet getauft war, wird für Köhler in Anspruch genommen; dagegen wird der bekannte Nautilus, von einem Faun getragen, mit Entschiedenheit für Berlin in Anspruch genommen. Das Berlin Friedrichs I. und Schlüters tritt hierdurch mit einer sehr interessanten Arbeit in die Reihe der Goldschmiedestädte ein. Den Meister freilich kennen wir nicht, aber es ist genug, wenn man Berlin eine Goldschmiedearbeit zuschreiben darf, welche von Graesse und andern für italienisch gehalten und einem Cellini zugeschriebenen Stück gegenübergestellt worden ist. Das eingeschlagene Stadtzeichen ist schon mehrmals beachtet worden, aber man hat es immer verkannt und für einen Löwen gehalten. Hier ist es zum erstenmal als Berlin angesprochen.

Kaufbeuren, das durch seinen jetzt berühmt gewordenen Sohn Hans Kels, den Verfertiger des prachtvollen Spielbretts in der Ambraser Sammlung zu Wien, unser Interesse in besonderem Grade wachruft, ist mit einer Arbeit vertreten, welche als vorzüglich gerühmt wird (Silberzimmer Nr. 268), ebenso eine Reihe anderer Städte, wie Frankfurt, Freiburg i. B., Genf, Hannover. Über die Richtigkeit dieser Angaben ist es unmöglich, sich auszusprechen, da die Marken nicht in authentischer Form mitgeteilt sind und es mehr als vermessen wäre, beispielsweise die Deutung eines nicht näher beschriebenen Adlers z. B. auf Frankfurt bestätigen zu wollen.

In Bezug auf die Fassung eines Bernsteingefässes können wir aus sehr naheliegender Quelle eine Ergänzung bringen. Das Becken, Kaminzimmer Nr. 76, trägt eine aus A und M gebildete Marke. Dasselbe Zeichen befindet sich auch auf einem prachtvollen, fein gearbeiteten Bernsteinkrug im neuen Palais zu Darmstadt, der laut Inschrift von Georg Schreiber (Scriba) von Königsberg geschnitzt ist. Da beide Stücke von demselben Meister gefaßt sind, könnten sie auch von demselben Bildschnitzer gearbeitet sein und wir hätten vielleicht ein Recht, das Dresdener Stück ebenfalls Scriba zuzuschreiben. Wohl sind beide Stücke photographirt (Graesse 82 und Luthmer 3), aber es wird wohl eine Vergleichung der Originale notwendig sein, um darüber zu entscheiden. Die Zeitschrift für Museologie hat sich die Mühe gegeben, die Marke im Nagler zu suchen, wo sie in der That Bd. I Nr. 908 vorzukommen scheint und für Adrian Muntinck in Amsterdam in Anspruch genommen wird. Sollte man wirklich die in Königsberg geschnitzten Bernstein- und Elfenbeinstückchen, um sie verhältnismäßig einfach zu fassen, nach Amsterdam geschickt haben?

Straßburg ist im Grünen Gewölbe mit zwei Arbeiten vertreten. Die eine hat Erbstein auf ihren Meister Paul Oelinger zurückgeführt, die andere aber nicht, sie ist von D. Harnischter. Ich verbreite mich über diesen Punkt nicht weiter, da demnächst in diesen Blättern eine größere Studie über Straßburger Goldschmiedearbeiten erscheinen wird.

Zwei große Gebiete haben wir in dieser Besprechung unberücksichtigt gelassen, die Goldschmiedearbeiten von Augsburg und Nürnberg. Wir werden vielleicht ein andermal auf sie zurückkommen und bemerken daher nur für heute, daß im großen und ganzen auch für diese beiden Orte im Erbsteinschen Kataloge viel Neues und Brauchbares enthalten ist.

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

II.

Zur Geschichte der Keramik in Sachsen.

Der Geschichte der sächsischen Keramik im 16. Jahrhundert fehlt es an aktenmäßigen Unterlagen fast ganz, obgleich sie unzweifelhaft eine sehr hohe Stellung einnahm. Nachstehend will ich einige der wichtigeren, den sächsischen Archiven entnommene, Notizen zusammenstellen, die vielleicht einige Anregung zu geben vermögen.

Der bedeutendste Töpfer am sächsischen Hof war zweifellos Andreas Dornhofer (oder Tornhofer), welcher am 25. Jan. 1557 als Hoftöpfer bestallt wurde, nachdem er bisher in Torgau thätig gewesen war. Vor ihm hatte Meister Michel das Amt inne, welcher 1547 einen Ofen aus 4 Schock Kacheln, klein und groß, in die Harnischstube in der Dresdener Försterei setzte und für das Schock Kacheln 30 Pf. erhielt (Summ. Ausz. 1546 — 1554, Loc. 4455). Daß Dresden schon im 15. Jahrhundert durch keramische Erzeugnisse wenigstens als Handelsartikel sich hervorthat, beweist der Umstand, daß 1475 „geglaste Kacheln" für den Bau des Schlosses Rochsburg an der Mulde „zu Dreßden gekauft" wurden (der Schloßbau zu Rochsburg 1470—1530, Loc. 10361). Dornhofers Aufgabe war sowohl Flickwerk, wie neue Öfen zu machen. Die „Materia" zu seinen Arbeiten wurde ihm neben seinem Gehalt von 30 fl. und einem lundischen (Londoner) Sommerkleid sowie Kost bei Hofe, solange er zu Hof arbeitet, besonders bezahlt. (Bestall. 1517 bis 1569, Loc. 32961, fol. 104.) 1561 hat er ein „new kunstreich wergk zu Öfen vnd Schorsteinen vonn topferwerg manicherlei arth erfunden", das bei geringem Holzkonsum viel Hitze giebt. Er erhält hierauf ein — wir würden sagen — Patent, derart, daß jeder Meister, der Öfen oder Kamine seiner Erfindung macht, ihm erstmalig 1 fl. zu zahlen verpflichtet war (Cop. 222, fol. 279). Er lieferte ferner 1563 40 Kacheln zu Öfen in der Silberkammer des Dresdener (Tageregister 1563—4, Loc. 8679) und 1569 einen Ofen „gar reinigklichen im Schreibstublein der Kurfürstin zu setzen" in das Dippoldiswaldaer Schloß (Cop 356a, fol. 426). Im Jahre 1571 wurde er bei einer allgemeinen Reduktion des Hofstaates entlassen (Verz. des Hofstaates 1554 bis 1589, Loc. 8679). Bald finden wir ihn jedoch bei neuen Erfindungen. Er verpflichtet sich 1575, als der Kurfürst August in heftiger Bedrängnis sich befand, da die Keller seines in der Torgauer Niederung erbauten Schlosses Annaburg nicht wasserdicht hergestellt werden konnten, einen Stollen aus Töpferwerk unter Wasser zu errichten und selbst zu bezahlen, wenn ihm die völlige Dichtung desselben nicht gelänge. Der Kurfürst weist seinen Zeugmeister Paul Buchner an, den Brand in der Ziegelscheune herstellen und 100 fl. dafür verwenden zu lassen (Cop. 407, fol. 164 und 167). Leider erfahren wir nichts über das Resultat. Noch 1578 finde ich Dornhofer erwähnt, er beklagt sich, seit drei Jahren aus Ziegelmangel einen Bau — etwa jenen Stollen? — nicht vollenden zu können (Cop. 440, fol. 119).

Sonst kommt als Dresdener Töpfer noch in den Archivakten vor: 1572 Wolf Küchler, 1578 Georg Schuricht und 1584 Melchior Hase, welch letzterer einen „eisenfarbigen" Ofen ins Schloß liefert und 1587 in Dresden sich an-

kauft, und 1608 Kaspar Schultze. Ferner werden noch genannt Martin Köhler in Annaberg, dessen ich bereits in einer früheren Notiz (vergl. oben S. 158) als Verfertigers des im Dresdener Kunstgewerbemuseum befindlichen Annaberger Kruges gedacht; Martin Stil in Sitzenrode, welcher 1572 Holz geschenkt erhielt; Georg Gope in Annaburg, der 1580 ein Haus zu bauen und Meister zu werden beabsichtigt, jedoch schon 1583 Schulden halber im Gefängnis sitzt. Schließlich liefert Jeremias Schulteißen in Pegau 1583 die Tiegel in das Probirhaus Kurfürst Augusts und Balthasar Schumann in Zeitz sogar Geschirr mit dem geschnittenen Wappen des Kurfürsten an dessen Hof. Derselbe hatte die hierbei verwendeten Formen auch für Handelswaren verwendet, was ihm Kurfürst August 1584 verbot (Cop. 492, fol. 200).

Auch Görlitz lieferte Töpferwaren nach Dresden. Der Kurfürst sendet an seinen Beamten Caspar Am Ende am 29. März 1585 einen in dem Schreiben mit A. bezeichneten Krug und auf Papier drei Abrisse sowie einen Abriß „etlicher Abseis(?)scherbenen". Am Ende soll bei dem Görlitzer Töpfer, der die „Verglasten Instrument pflegt zu machen", ein Schock solcher inwendig wohlzuverglasender Töpfe, die eine Hälfte so groß als das Muster, die andere halb so groß bestellen. Zehn Krüge davon braucht August eilig. Am 2. April schon erhält der Töpfer, dessen Name leider nicht genannt wird, 10 Thaler und eine weitere Bestellung auf 2 Schock Töpfe.

Interessant ist ein Postbrief, welchen August 1573 den Waldenburger Töpfern ausstellte, damit dieselben ihr Geschirr nach München ausführen könnten. Manche bemerkenswerte Notiz bergen auch noch die Chroniken der kleinen sächsischen Städte längs der Mulde. Namentlich Penig, anscheinend ein hervorragender Industrieplatz in der Keramik, dürfte eingehendem Studium zu empfehlen sein. Noch erhielt sich hier eine „der Topfanger" benannte Vorstadt, sowie bei einem Chronist von 1549 die Kunde von einem mächtigen Topfe, einem vier Faß Bier haltenden Meisterstücke, welcher erst zertrümmert wurde, als Herzog Heinrich der Fromme († 1541) als junger Herr in denselben hineingestiegen war, um ihn von innen zu besehen. Denn als er unter dem Gelächter seiner Hofleute vergeblich versuchte, wieder aus dem Topf herauszukommen, lief er mit aller Gewalt gegen die Wände, wie es heißt, bis er zerbrach. Doch fertigten die Töpfer einen neuen ungebrannten Topf, der in besonderem Häuschen verwahrt wurde. Es dürfte sich somit nachweisen lassen, daß die keramische Fabrikation an viel mehr Orten bestand, als meist angenommen wird, daß mithin Bezeichnungen wie „Hirschvogel", „Kreussen" wohl eine Spezies, nicht aber genau den Verfertiger oder Entstehungsort bezeichnen. Daß die eigentümlich geformten Flaschen (Krausen), welche der Stadt Kreussen den Namen gegeben oder umgekehrt, auch anderwärts verfertigt wurden, beweist der Umstand, daß man beispielsweise auch von Peniger Kreussen sprach, es sind also in Kreussener Art an der Mulde Arbeiten ausgeführt worden.

Die Gruppe der Altertümer der Landesausstellung in Budapest.

Von Alexander Schnütgen.

Die Landesausstellung in Budapest hat auch eine Altertümer-Abteilung aufgenommen; dieselbe hat in der „Kunsthalle“ unter modernen architektonischen Entwürfen, Zeichnungen, Gemälden, plastischen Arbeiten ihre Aufstellung erhalten in mehreren großen, fast allzu großen Glasschränken. Sie umfaßt alle Epochen, ohne gerade sehr umfassend zu sein. Letzteres kann nach der glänzenden Edelmetallausstellung vom vorigen Jahre nicht auffallen. Die Besitzer von Kunstschätzen sind allmählich von der Auffassung zurückgekommen, als ob diese nicht viel anderes als wandernde Schauobjekte seien. Sind diese einmal gut veröffentlicht, so ist ihnen auch Ruhe wohl zu gönnen. Daß trotzdem noch so vieles zusammengekommen, ist vor allem der außerordentlichen Betriebsamkeit des Universitätsprofessors für kirchliche Archäologie D. Béla Czobor zu danken, der auch die Ausstellung besorgt hat und den Katalog demnächst herausgeben wird.

Die keltische Periode weist unter anderem einige gute und seltene Kupferhämmer und Beile auf, eine ungarische Spezialität, sowie eine Reihe von Bronzeschwertern, die römische einige interessante Fibulas, verschiedene dem Mithraskulte gewidmete Thon- und Marmorreliefs und ein stark profilirtes Glas (Salbgefäß) mit Bronzehenkel. Eine stattliche Serie von Schwertern repräsentirt das frühere Mittelalter und giebt einen guten Überblick über die Entwickelung, welche diese vom 11. bis zum 14. Jahrh. genommen haben. Die übrigen dem Mittelalter angehörigen Metallgegenstände sind kirchlicher Art und größtenteils dem Diözesenbesitze das Bischofs von Zips sowie dem Privatbesitze des als Kunstsammler und Schriftsteller weithin und rühmlichst bekannten Bischofs Ipolyi von Neusohl zu danken. Ein romanisches Leuchterchen ist von außergewöhnlicher Form, ein noch ins 14. Jahrh. zu versetzender Gemachleuchter aus dem Museum zu Preßburg äußerst merkwürdig. Seine Krone ist von einem vierseitigen Baldachine überragt, unter dem eine frühgotische Bernsteinfigur sitzt, der Inschrift gemäß eine hl. Katharina. Verschiedene Ciborien, darunter eines mit Bergkrystallkuppe, sowie einige Kreuze, unter denen eines mit durchsichtigem Emailschmuck verraten den italienischen Ursprung im 14. Jahrhundert. Eine Monstranz, ein Ölgefäß, ein Ciborium, einige Kelche scheinen aus Deutschland zu stammen. Eine prachtvolle schmale Gürtelkette mit zum Teile durchsichtigem goldemaillirten Schmucke, ein wahres Juwel in Zeichnung und Technik, weist nach Venedig hin. Alles übrige, mehrere spätgotische Monstranzen, eine ganze Reihe von filigranirten resp. emaillirten Kelchen, Kreuzen, Monilien dürfte ungarischen, resp. siebenbürgischen Ursprunges sein. Die eigentümliche Art des Filigrans mit den gekörnten Rosettchen und noch viel mehr die mit meist opakem Email ausgefüllten Teile desselben sind sehr charakteristisch. Sie scheinen im 14. Jahrh. ihren Anfang genommen und in der zweiten Hälfte des 15. ihren Glanzpunkt erreicht zu haben. Streng und klar in der Zeichnung, höchst harmonisch im Kolorit, bilden sie eine äußerst vornehme Zier, die mit dem übrigen Metallschmucke, in dem der Lilienfries selten fehlt, vortrefflich zusammengeht. Ein in dieser Weise zart ausgestatteter kleiner Goldkelch ist

ein wahres Kleinod. Im 16. Jahrh. fängt diese Art des Emailschmuckes schon an, etwas schwer und unruhig zu werden, zumal wo sich, wie wenigstens an den Gürteln und Agraffen, allerlei Steinzier dazu gesellt.

Unter den Textilarbeiten nimmt einen hervorragenden Rang ein die auf Byssus mit Farben hergestellte Abbildung des im Kronschatze zu Ofen aufbewahrten gestickten Krönungsmantels vom hl. Stephan. Denn daß wir in diesem eigentümlichen der Abtei Martinsberg gehörigen Gewande nur eine späte, wohl erst im 17. Jahrh. entstandene Kopie des ungarischen Krönungsmantels zu betrachten haben, nicht aber, wie anderweitig behauptet wurde und wird, den Entwurf zu demselben, kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen. Die Figuren sind dafür viel zu klobig und in manchen Beigaben zu unverstanden, der Schmuck der architektonischen Dekoration zu stillos und der Arabeskenfries mit den Tierfigurationen weist überall späte Renaissancemotive auf. Wenn solche das Ganze nicht noch mehr beherrschen, so hat dies vielleicht darin seinen Grund, daß es auf einem Pause beruht, welche der dünne durchsichtige Byssus (bekanntlich noch im 17. Jahrh. als Schutz für Miniaturen verwendet) leicht gestattete.

Stickereien sind in ziemlich erheblicher Anzahl vertreten, Chorkappen und Kaseln des 15. und 16. Jahrh. von prächtigem zum Teil mehrfarbigen genueser und burgundischen Samt mit Plattstich- und Reliefverzierung. In ersterer Beziehung verdient eine leider beschnittene Kasel Erwähnung mit einem äußerst fein gestickten figurirten italienischen Kreuze, um 1400. Die Reliefstickerei in Form von plastisch über Werg resp. Watte gezogener Seide mit reichem Perlenschmuck scheint um die Wende des 15. Jahrh. in Ungarn sehr viel gepflegt worden zu sein. Sie erhebt sich zuweilen zu einer auffallenden Ausladung, die in den Baldachinen 5 Centimeter und noch mehr beträgt. Von dem reichen Samtgrunde, der das ganze große Dessin in der Regel leicht erkennen läßt, weil das Gewand meistens noch in der ursprünglichen Form erhalten, hoben sich diese opulenten Stickereien glanzvoll ab. Die große Anzahl türkischer Knüpfteppiche erklärt sich aus dem Umstande, daß solche im 16. und namentlich im 17. Jahrh. eine eigene von den Türken eingeführte Industrie gebildet haben. — Die Plastik und Malerei sind nur durch ein paar Flügelaltäre vertreten, die keine übermäßige Hochachtung vor den desfallsigen heimischen Leistungen im späten Mittelalter erwecken.

Ganz besondere Beachtung verdient die Abteilung serbischer Altertümer. Aus Stickereien und Metallarbeiten bestehend, die fast ausschließlich den Zwecken der griechischen Liturgie gedient haben, geben sie einen vortrefflichen Überblick über deren Entwickelung vom 14. bis ins 18. Jahrh. Herr Czobor hat daher Anspruch auf ganz besonderen Dank, daß er diese so schwer zugänglichen Kultgegenstände hier dem Studium zu unterbreiten keine Mühe und kein Opfer gescheut hat. Ihre Datirung soll durch die fast niemals fehlenden In- resp. Umschriften mehrfach sehr erleichtert werden. Hier kann sie nur auf Grund der stilistischen Eigentümlichkeiten versucht werden. Eine große, auf roter Seide in Farbe und Gold ausgeführte Stickerei mit Christusfigur (wohl Altardecke) hat Verwandtschaft mit den italienischen Arbeiten des 14. Jahrh.; eine in Purpurseide gestickte Inschriftdecke, angeblich eine Sargdekoration, scheint bis in das Ende des 14. Jahrh. zurückzureichen; von den beiden Despotenmützen, die einer Mitra nicht unähnlich, reicht die eine mit reichem Perlenschmuck und bekrönendem Metallkreuz sicher noch bis ins 15., die andere mit Frührenaissanceverzierungen und dem Scharnierstücke einer gotischen Lilienkrone bis in die erste Hälfte des 16. Jahrh. zurück. Mehrere bischöfliche Kronen, mit Perlen besäet bezeichnen diese eigentümliche liturgische Kopftracht des 16. und 17. Jahrhundert, welcher der gewebte, resp. gestickte Gürtel mit reicher Metallschließe entspricht. Die liturgischen Gewänder dieser Zeit sind mit Goldstickereien überladen ohne strengen Stil. Die Enkolpien, Brustbildchen, resp. Reliquien zeigen meistens noch den strengen Inschriftenstil, sie kommen bald als einfache Tafeln, bald als Diptychen oder Triptychen vor und ihre Hülse ist meistens metallisch. Ihnen verwandt sind die Monilien, die meistens mit ganz miniaturmäßig gehaltenen Holzreliefs ausgestattet sind. Schon damals von den Mönchen auf dem Berge Athos fast fabrikmäßig ausgeführt, haben sie sich in der griechischen Kirche bis in unsere Tage erhalten. Ihre Ikonographie reicht bis in das frühe Mittelalter zurück, ihr Stil zeigt die korrumpirte byzantinische Form. Besonders zahlreich sind

die liturgischen Bücher vertreten, namentlich die Evangeliarien. Sie sind alle mit der Hand auf Pergament geschrieben und mit Initialen ausgestattet, die noch sehr alte Reminiscenzen verraten. Der Einband besteht fast immer in getriebenen silbervergoldeten Metallplatten mit figürlichen Darstellungen, die in der Regel durch Um- resp. Beischriften erklärt werden. Die eigenartige aus Draht- und Scharnierführungen zusammengesetzte Rückenbehandlung dieser dem 16. und 17. Jahrh. entstammenden Bücher verdienen Nachahmung. Eine systematische Ordnung dieser griechisch-serbischen Abteilung und eine sorgfältige Beschreibung derselben vor allem auf Grund der inschriftlichen Dokumente dürfte manche Aufklärung in bezug auf diese bisher noch so wenig gewürdigte Partie der Kunstgeschichte erwarten lassen. Daß photographische Aufnahmen sie unterstützen werden, ist gewiß nicht zu bezweifeln. Dadurch wird der Nutzen dieser Ausstellung ein dauernder sein, für deren Veranstaltung die Anerkennung nicht ausbleiben wird.

Majolika-Schüssel. Diruta (?). 16. Jahrh. Durchm. 26 cm. Im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Silberne Zuckerschale. Rötelzeichnung von A. Offterdinger.

Von der Hanauer Jubiläumsausstellung.

Von Richard Graul.

Mit Illustrationen.

Nur selten sind seither Mitteilungen über das Kunstleben Hanaus in weitere Kreise gedrungen. Man wußte, daß die königliche Zeichenakademie daselbst der Mittelpunkt einer im Dienste der lokalen Industrie stehenden Kunstthätigkeit war, man hörte ab und zu von allmählichen Umgestaltungen, welche die Organisation der Anstalt betrafen, und von der Heranziehung jüngerer Lehrkräfte —, nichts aber brachte genauere Kunde von der künstlerischen Leistungsfähigkeit des Institutes. Das Bestreben, die erlesenen Schüler für ein bestimmtes Fachstudium vorzubereiten, sie dabei aber in den Kreis der heimischen Industrie einzuführen, brachte die theoretische Unterweisung in glücklichen Einklang mit den Forderungen praktischer Bethätigung. Dieser Gesichtspunkt läßt die Hanauer Zeichenakademie in günstigerem Lichte erscheinen als manche reicher dotirte Kunstgewerbeschule, die mit weitmaschigem Programm danach trachtet, womöglich sämtliche Zweige technischer Kunst zu umfassen und nur zu oft ihre im Alter bereits vorgerückten „Fachschüler“ nicht in geeigneter Weise vorzubilden vermochte.

Die Hanauer Akademie erfreut sich trefflicher Lehrkräfte, welche für die gedeihliche Fortentwickelung des starkbesuchten Institutes sichere Gewähr leisten. Das 25jährige Bestehen des „Hanauer Lokalvereins der deutschen Kunstgenossenschaft“ bot den willkommenen Anlaß zu

Obere Schule. Handzeichnung von M. Offterdinger.

einer Ausstellung von künstlerischen Arbeiten der Mitglieder, welche alle an der Akademie als Lehrer thätig sind. Diese Ausstellung, welche vom 23. Mai bis zum 6. Juni ein zahlreiches Publikum heranzog, umfaßte Werke der Malerei und Skulptur, vorwiegend aber der gewerblichen Kunstzweige in großer Mannigfaltigkeit. Wir müssen uns versagen, auf einzelnes einzugehen und jeden der ausstellenden Künstler zum Gegenstand spezieller Erörterung zu machen, nur möchten wir besonders die Aufmerksamkeit auf einen Künstler lenken, dessen Arbeiten ohne Zweifel den Glanzpunkt der Ausstellung bildeten.

Der Ciseleur August Offterdinger aus Schwäbisch-Gmünd erregte nach einem Studiengang, der ihn nach Wien, Paris und Stuttgart führte, bereits auf der württembergischen Landesausstellung 1881 mit seinen Arbeiten Aufsehen. Nachdem er noch Italien bereist hatte, trat er 1882 in die Hanauer Akademie als Lehrer ein. Einige Reproduktionen, welche wir unserem Bericht beifügen, lehren den feinen künstlerischen Sinn dieses echten „Kleinmeisters" schätzen. Der Künstler weiß trefflich das im Stoffe schlummernde Leben zum Ausdruck zu bringen, die virtuos modellirte Form sinnig dem künstlerischen Gedanken anzuschmiegen. Das meisterhaft gezeichnete Ornament offenbart das verständnisvolle Studium der Renaissanceweisen, zarter Humor spielt anmutig in die figürlichen Erfindungen hinein. Der Putto, welcher am Bauche des silbernen Gefäßes ängstlich emporstrebt, um der Eidechse am Fuße zu entweichen, und die zwei Amoretten als Griffe oder Henkel am Rande

Visitenkartenschale, von A. Offterdinger.

der Schale, die wir nach einer Zeichnung des Künstlers wiedergeben, sind köstliche Motive, gefühlswarm durchdrungen von künstlerischer Empfindung. Nirgends erhebt sich die Ornamentation in üppiger Entfaltung über ihre formalen Schranken hinaus, sie läßt den klaren Aufbau, die organische Gliederung stilgerecht in die Erscheinung treten. Die von uns ebenfalls nach

trätbüste des Prof. Hausmann, zwei Jagdfriese, in Bronze für Schloß Hummelshain ausgeführt, hervor), so leiden jene, namentlich zwei ausgestellte Lampen, an einer gewissen ornamentalen Überladung, die der Profilirung Abbruch thut. Ciseleur Sim. Jaffoy stellte außer Reproduktionen aus der „Perle" einige Geschmeide und sonstige Bijouteriegegenstände von tüchtiger

Silberner Flacon, von A. Offterdinger.

einer Handzeichnung des Künstlers reproduzirte Silberschale mit einem Relief (Satyr mit einer Nymphe kosend) ist ein beredtes Beispiel weiser Ökonomie in ornamentaler Dekoration, von harmonischer Linienfolge und durch die Medaillons wirksam belebter Raumverteilung.

Gleich unbedingtes Lob können wir den kunstgewerblichen Werken von Professor Wiese nicht spenden; so ausgezeichnete Leistungen die plastischen Arbeiten des Schöpfers der Neuruppiner Schinkelstatue sind (wir heben eine Por-

Durchbildung zur Schau, während der Emailmaler Herm. Gollner, dessen Arbeiten meist nach auswärts gelangen, nur Weniges, aber Treffliches vorführen konnte. Des Dekorationsmalers W. Schultz Kartons für Glasmalerei und Glasätzung, sowie die Entwürfe für Majoliken sind bemerkenswert; in den kleineren Arbeiten für Tisch- und Gratulationskarten vermissen wir, vornehmlich an den Figuren, den leichten, reinen Zug der Zeichnung, den solche zierliche Kompositionen erheischen. Architekt J. Mittelsdorf

ist den Lesern der „Zeitschrift für bildende Kunst“ seit Jahren zu bekannt als ganz vortrefflicher Zeichner, als daß wir nötig hätten, auf seine daraus und aus Ortwein-Scheffers Deutscher Renaissance (Abteilung XXXIV, Bremen 5 Hefte) entlehnten Ausstellungsobjekte noch besonders hinzuweisen*). Neu waren uns seine sorgfältig durchgeführten Konkurrenzentwürfe, von denen einer preisgekrönt wurde, und eine Anzahl hübscher Vignetten. Die Architekten A. Deines und Ernst Zimmermann lieferten neben einigen selbständigen Entwürfen eine große Anzahl Reiseskizzen und Aufnahmen; von dem Modelleur L. Nowack fiel uns ein schönes Pokalmotiv auf und von Bildhauer H. Heck einige gut modellirte Porträtköpfe.

Eine besondere Würdigung der Gemälde des bekannten und verdienten Leiters der Hanauer Zeichenakademie, Prof. Hausmann, sowie derjenigen von G. Cornicelius müssen wir uns, da sie aus dem Rahmen des Kunstgewerbes herausragen, an anderer Stelle vorbehalten.

*) Mittelsdorf bearbeitet für diese Publikation gegenwärtig noch Hanau und Frankfurt a. M., wovon wir einige Blätter sahen.

Bücherschau.

XVII.

J. Lessing. — Was ist ein altes Kunstwerk wert? Berlin, 1885. L. Simion. — Mk. 2.

P.— Die Frage, welche der Verfasser in der vorliegenden Schrift behandelt, ist heute, wo Kunstenthusiasmus und Sammlernarrheit oft große Vermögen in Kunstsammlungen stecken, eine volkswirtschaftliche geworden, und mit Recht konnte sie von der volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin als Thema eines Vortrages gestellt werden, welcher in erweiterter Form jetzt im Druck vorliegt. Nur wenige in Deutschland sind fähig, die aufgeworfene Frage erschöpfend zu behandeln, Julius Lessing vielleicht der Berufenste unter ihnen. So leicht sich das Schriftchen liest, so einfach und klar der Inhalt ist, so selbstverständlich einem alles vorkommt, so ahnen doch nur wenige Leser, welche Fülle von Wissen und Erfahrung in den wenigen Bogen steckt.

Zunächst ist es eine außerordentliche Vertrautheit mit den Werken der Kunst, welche dem Vers. gestattete, an die Frage heranzutreten. Als Leiter nicht nur, man darf getrost sagen als Schöpfer einer der ersten Sammlungen der Welt, im täglichen, engsten Verkehr mit Kunstwerken, zählt er auf dem Gebiete der Kleinkunst zu den ersten Kennern. Die fortwährenden Beziehungen zum Kunstmarkt haben ihm auch eingehende Kenntnisnahme dieses so schwierigen Gebietes ermöglicht; wer je mit dem Kunstmarkt zu thun gehabt, weiß, was das bedeutet! Man muß, um hier klar zu sehen, noch schlauer als der allerschlaueste Händler, mit allen Hunden gehetzt und mit allen Salben gerieben sein, den Fälschungen auf Schritt und Tritt nachgehen, alle Kniffe und Pfiffe der Agenten und Händler jeder Nationalität, Standes und Bekenntnisses auskundschaften. Aber nicht bloß einen Einblick in das mannigfaltige Getriebe auf dem Kunstmarkt, die Wertschätzung und das Sinken im Wert gewisser Gruppen von Kunstwerken gewährt der Vers., er forscht nach den Gründen dieser Bewegungen und Schwankungen, die in den verschiedensten Momenten wurzeln. Leider müssen wir es uns hier versagen, auf diese vortrefflichsten Partien des Schriftchens einzugehen, die im Zusammenhang gelesen sein wollen.

Eine besonders wichtige Frage bildet das Kapitel der Fälschungen: bei dem außerordentlichen Grad der Vollendung, welchen heute die Falsifikate erreicht haben, daß sie selbst oft die gewiegtesten Kenner täuschen, liegt ja die Frage nahe, ob es denn überhaupt noch gerechtfertigt sei, für ein Original Tausende zu bezahlen, wenn man eine täuschende Imitation für den hundertsten Teil erhalten kann. Lessing bemerkt dazu:

Es ist nicht leicht, diese Frage zu beantworten. Zunächst wird man bemerken müssen, daß der Zweifel über die Echtheit eines Stückes nur kurze Zeit anzuhalten pflegt. Die wirklichen

Kenner verständigen sich bald, und ist einmal die Erkenntnis durchgebrochen, so wundert man sich, daß man sich eine Zeit lang hat täuschen lassen. Vor allem aber verschwindet der Zweifel über die Echtheit oder Unechtheit, wenn eine längere Zeit über die Fälschung dahingegangen ist, und hier berühren wir den eigentlich brennenden Punkt der Frage. Jede Zeit hat eine ganz besondere Art, die Gegenstände der Natur und auch die Arbeiten der Menschenhand anzusehen, und dieser Zeitanschauung entsprechend gestaltet sie auch ihre Kunstwerke. Porträts aus derselben Periode haben alle einen gemeinsamen Zug. Unwillkürlich bringt der Künstler, welcher ein Kunstwerk nachbildet, nicht nur etwas von seiner persönlichen Eigenart, sondern etwas von dem Geschmack, von der eigentümlichen Linienführung seiner Zeit hinein. Wenn nun ein Maler 1860 einen Raffael kopirt, so kopirt er ihn so, wie wir alle den Raffael im Jahre 1860 sahen, und der Sammler, welcher in demselben Bann des Zeitgeistes steht wie der Kopist, wird geneigt sein, in dieser Kopie den wirklichen Raffael anzuerkennen. Aber bereits nach zwanzig Jahren hat sich der Sehwinkel verschoben. Der Sammler sieht nunmehr den Raffael mit den Augen des Mannes von 1880, er begreift nicht mehr, wie man ihn vor zwanzig Jahren hat anders sehen können, und die Kopie erscheint eben als das, was sie ist, als Kopie einer Zeit, die für uns ohne alles Interesse ist.

Und wie es mit den Fälschungen steht, so verhält es sich mit den Werken von bleibendem Wert: aus der ungeheueren Masse der Kunstwerke setzt sich allmählich das wirklich Gute, die Stücke ersten Ranges ab; das sind die Kunstwerke von dauerndem Wert, die, völlig unberührt vom jeweilig herrschenden Geschmack dastehend, zu allen Zeiten gewürdigt und geschätzt werden, welche Epochen in der Entwickelung der Künste bezeichnen, deren Wert nicht anders zu bezeichnen ist, als daß kein Preis zu hoch, kein Opfer für ihre Erwerbung zu groß ist. Keine andere Schrift dürfte zur Klärung und Belehrung über die meist noch recht unklaren Begriffe über Preis und Wert der Kunstwerke für alle Kunstfreunde in gleichem Maße geeignet sein, namentlich aber für diejenigen, welchen die künftige Veräußerung eines in ihrem Besitz befindlichen alten Stückes gleichbedeutend ist mit den Chancen eines Lotteriegewinnes.

XVIII.

Alph. Maze-Sencier, Le livre des collectionneurs. Paris 1885, Renouard. Lex.-8°. X u. 878 S. 20 Francs.

Zu den vielen in Frankreich in den letzten Jahren erschienenen Büchern, welche in erster Linie dem Kunstsammler dienen sollen, ist eben ein neues gekommen, das in Deutschland nicht unbeachtet bleiben darf. Es unterscheidet sich von seinen Vorgängern sehr vorteilhaft dadurch, daß es etwas positiv Neues bringt, nämlich sehr ausführliche Auszüge aus den Pariser Archiven über die Schenkungen, welche der Hof in den Jahren 1668—1786 an verschiedene Personen im Lande und auswärts gemacht hat, sowie über andere Verwendung von Werken der Kleinkunst am französischen Königshofe. Da diese umfangreichen Register sowohl Meisternamen als Preise, sowohl den Schenker als die Beschenkten und den Anlaß der Schenkung enthalten und alle diese Notizen zum Teil mit dem in der französischen Litteratur niedergelegten Wissen zusammengehalten werden, so kann es nicht fehlen, daß uns eine Reihe neuer Kenntnisse zugeführt wird. Es ist sehr zu bedauern, daß dem Buche kein allgemeines Register beigegeben ist und man einen Goldschmied z. B. suchen muß 1) in der alphabetischen Liste der Goldschmiede, 2) in der Liste der Goldschmiede von 1777, 3) in dem chronologischen Verzeichnisse der königlichen Geschenke (46 Seiten), 4) in den Auszügen aus den Auktionskatalogen, 5) im Sammlerverzeichnis; dann aber auch in ebensoviel Abteilungen des Kapitels Tabatières und an einzelnen Stellen sogar bei den Bronzearbeitern oder Emailleuren. Da in dem ganzen Buche fast ausschließlich das französische Kunsthandwerk oder, wie die Franzosen sagen: la curiosité seit Ludwig XIV. berücksichtigt wird, so ist damit zugleich eine gewisse Beschränkung gegeben, welche die Schwierigkeit des Nachsuchens etwas mildert. Deutsche Litteratur und deutsche Sammlungen sind nicht berücksichtigt, was dem Buche für uns gerade einen besonderen Wert verleiht, indem es uns ohne fremde Beimischung den Inbegriff der französischen Litteratur auf diesem Gebiete giebt. Deutsche Namen sind sehr oft falsch geschrieben; bei den historischen Dosen, die sehr ausführlich und interessant behandelt werden, fehlen die mit Darstellungen des siebenjährigen Krieges; Dürer ist natürlich immer noch der Mann, der alle Gewerbe handhabt, und dergleichen mehr.

Für die neueren Miniatur- und Emailmaler liegt im vorliegenden Buche das beste und reichste Material vor, außerdem rühmt sich der Verfasser, für die Elfenbeinschnitzer und für Töpferarbeiten besonders Wertvolles geleistet zu haben — was wir ihm aber nicht zugestehen können. Trotzdem wird man überall sehr wertvolle Nachweise über die Arbeiten der letzten zwei Jahrhunderte finden. Um einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Buches zu geben, greifen wir aus den 50 Abschnitten die Überschriften einiger heraus: Les ébénistes — les modelleurs en cire — les chaussures — les jarretières — les gants — les cannes — les jetons etc. etc. Unter den Registern ist eines besonders wichtig: Liste des Ambassadeurs et personnages divers ayant reçu des présents du roi, depuis 1662 jusqu'en 1782. Gesandten kleinerer Höfe werden übrigens in bar die Beträge zugestellt, welche man für die ihnen zugedachten Geschenke ausgeworfen hat!

M. R.

Die Lage des französischen Kunstgewerbes.

La. In einer der letzten Nummern des Courrier de l'art bespricht E. Veron unter dem Titel: Die Sendung des Herrn Marius Vachon, die unbefriedigende Lage des französischen Kunstgewerbes, sowie die Aussichten und Mittel zur Hebung desselben. Die vielfachen Hinweise auf Deutschland in diesen Betrachtungen, sowie die Aussichten, welche der Verf. dem Museum der dekorativen Künste zu Paris eröffnet, rechtfertigen eine Wiedergabe derselben an dieser Stelle.

„Herr M. Vachon hat bekanntlich vor einigen Jahren ein interessantes Schriftchen über die Gefahren veröffentlicht, mit denen sich unsere kunstgewerblichen Betriebe durch die ausländische Konkurrenz bedroht sehen. Er hat es in dieser Arbeit mit Thatsachen und Zahlen belegt, daß wir Tag für Tag an dem früheren Vorsprunge einbüßen, daß uns nicht nur allmählich die Märkte genommen sind, sondern daß sich sogar unsere Konkurrenten bei uns niederlassen, und sich demgemäß das Feld nationaler Arbeit in beunruhigender Weise einschränkt. Es liegt auf der Hand, daß sich ein solcher Zustand der Dinge nur verschlimmern kann, wenn man die Ursachen, welche ihn hervorgerufen haben, ungestört fortwirken läßt.

„Vor dreißig Jahren legten die Berichterstatter der internationalen Ausstellungen, nachdem sie das Zurückstehen der übrigen Völker in bezug auf kunstindustrielle Leistungen gegenüber denen Frankreichs klar dargethan, ihren Regierungen den Gedanken nahe, durch ernste Anstrengungen das verlorene Arbeitsfeld und die verlorene Zeit wieder einzubringen. Überall begründete man Museen und kunstgewerbliche Schulen, insbesondere thaten sich England und Deutschland hervor, mit welchen sie an die Spitze dieser Bewegung traten. Was haben wir in Frankreich gethan? Nichts! Gerade deshalb ist vor einigen Jahren der Gedanke angeregt worden, ein Museum der dekorativen Künste zu begründen, weil man darauf rechnete, es zu einem wahren Museum der Arbeit und der Unterweisung machen zu können. Unglücklicherweise ist aber die Angelegenheit in die Hände von Politikern geraten, die darin nur eine Parteifrage gesehen haben. Anstatt eines Museums für den Handwerker und Arbeiter wird es ein Museum für den Liebhaber werden, eine Prunkeinrichtung, wohin man wohl gehen wird, um die Sammlung dieser oder jener bekannten Persönlichkeit zu bewundern, von der aber der Arbeiter sich fern halten wird. Die Hoffnung, daß die Kammern die wirtschaftliche Bedeutung dieser Sache einsehen und demgemäß handeln würden, hat sich nicht verwirklicht. Angesichts dieser Verhältnisse ist es erfreulich, daß mindestens die Regierung nicht unthätig bleibt. Die Herrn Vachon von ihr übertragene Sendung zum Studium der einschlagenden Verhältnisse im Ausland beweist, daß sie sehr wohl die Interessen zu würdigen weiß, welche gerade von denen, die sich vorzugsweise als ihre Vertreter ausgeben, leichtfertig unter die Füße getreten werden. Herr Vachon soll zuerst Italien besuchen, um dort diejenigen Zweige der Kunstindustrie zu studiren, welche mit der unsrigen konkurriren, insbesondere die Kunsttöpferei. Dieselbe hat durch ein neues Verfahren in der Behandlung der Puzzolanerde, welches es ermöglicht, die Preise der Fabrikate niedriger zu normiren, als die französische Industrie vermag, in Neapel eine sehr große Ausdehnung gewonnen. Von dort aus geht Herr Vachon nach Österreich und Rußland mit dem Auftrage, die daselbst bestehenden Museen und Kunstschulen, insbesondere in ihren Beziehungen zum Orient, zu studiren*). Da uns die Zufälle der Kolonialpolitik nach Cochinchina geführt haben, ist es gut, daß wir endlich zu der Einsicht gelangen, wie thöricht es ist, unsere Soldaten und unsere Millionen zum Vorteil der Deutschen und Engländer zu opfern, die dorthin gehen, um den Platz einzunehmen, den wir glauben für unsere Landsleute frei zu machen. Wir hätten

*) Herr Vachon wird Deutschland also nicht besuchen; dies hat seinen Grund wohl darin, daß mit dieser Mission Herr E. Saglio betraut ist; Herr Vachon, übrigens ein grimmiger Deutschenfeind, war vor einigen Jahren bereits in Deutschland.

Die Red.

uns zwar damit schon früher beschäftigen sollen — aber besser spät als gar nicht. Damit soll nicht etwa gemeint sein, daß die französische Industrie in diesen entfernten Ländern von heute auf morgen erfolgreich mit dem englischen und deutschen Handel konkurriren kann. Unsere Inferiorität in diesem Punkte ist in tieferen Ursachen begründet, welche durch die Schutzzölle und die Furcht vor dem Freihandel an Dauer gewinnen und einwurzeln, und wir werden nur den mühevollen Weg einschlagen können, unsere Preise auf die Höhe der englischen und deutschen herabzusetzen. Sollten aber auch die Erfahrungen des Herrn Vachon nicht genügen, um unsere Industriellen aus ihrer beklagenswerten Apathie aufzurütteln, so werden sie doch neues Licht über diese Fragen verbreiten helfen, und dies alles muß endlich dahin führen, auch den Blödesten die Augen zu öffnen. Jedenfalls wird die Initiative der Regierung dieselben dahin bringen, die engen Beziehungen zwischen Kunst und Industrie begreifen zu lernen. Ist diese Vorstellung erst zum Gemeingut geworden, so wird die Kunst neue Lebenskraft gewinnen. Sie siecht notwendigerweise überall da hin, wo sie nichts anderes mehr ist als Sache des Luxus einer beschränkten Anzahl von Liebhabern — um wahrhaft fruchtbar zu werden, muß sie in die Reihen des allgemeinen Verbrauchs eintreten, muß sie einem überall verbreiteten Bedürfnis entsprechen. Die Kunst ist nur da auf ihrer Höhe, wo das Kunstgewerbe blüht. Die Aufgabe, sie beide zu fördern, ist nur eine einzige und läßt für beide die gleiche Lösung zu."

Thürklopfer; im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

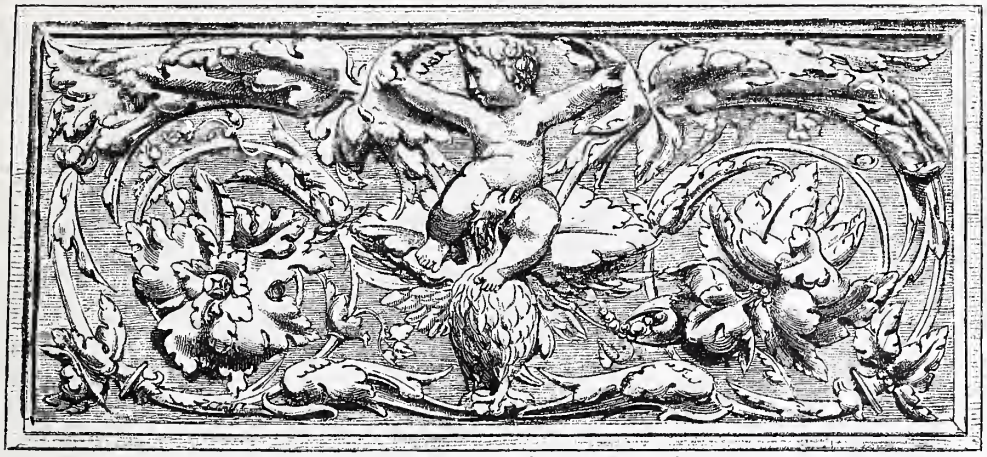


Fig. 9. Thürfüllung des Rathauses zu Audenarde.

Studien zur Geschichte der Früh-Renaissance in Holland und Belgien.

Von Franz Ewerbeck.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

An dem berühmten Kamin und der Decke im Tribunal du Franc oder dem Justizpalaste zu Brügge vom Jahre 1529—31 haben wir es mit den Arbeiten verschiedener Künstler zu thun, was sich auch in der Behandlung der Formen deutlich ausspricht. Der untere Teil des Kamins, in schwarzem Marmor ausgeführt, wurde von Guyot de Beauregard (Beaugrant) hergestellt, demselben Künstler, welcher den Palast der Statthalterin Margareta von Österreich in Mecheln in seinen Hauptteilen zur Ausführung brachte. Er zeigt in seiner komplizirten Sockel- und Profilbildung noch deutlich den Einfluß der Gotik. Unter dem Mantelgesims die Geschichte der keuschen Susanna in vier malerischen Darstellungen aus Alabaster; der Kaminmantel und die anschließenden Wände, sowie ein großer Teil der anschließenden Decke wurden nach Entwürfen von Lancelot Blondeel hergestellt (demselben Künstler, welcher schon 1526 die schöne Balkonbalustrade des Hallenturms zu Brügge fertigte). In der Mitte der Wand, vor einer flachen Nische stehend, Kaiser Karl V. mit Szepter und Reichsapfel; rechts und links von ihm halten Putten die Medaillonporträts seiner königlichen Eltern: Philipp des Schönen und Johannas von Kastilien. Auf den

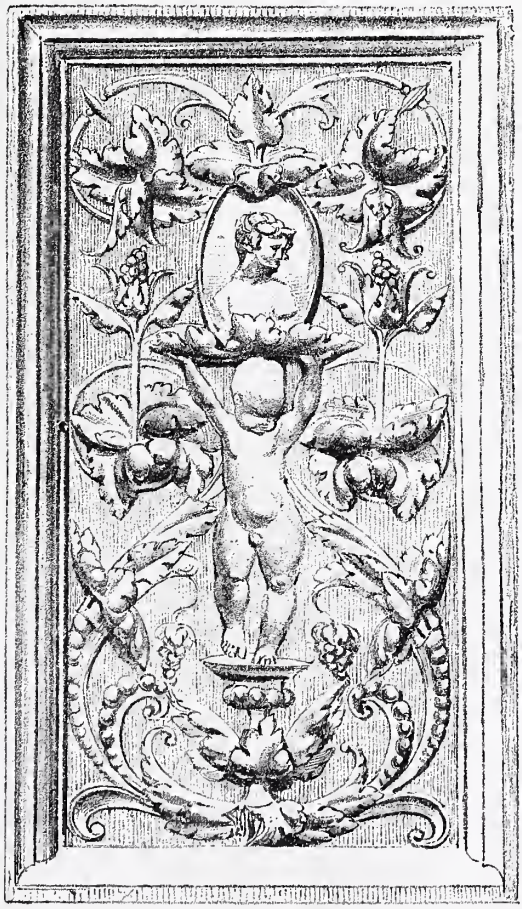


Fig. 10. Thürfüllung des Rathauses zu Audenarde.

Wänden zu beiden Seiten des Kamins die fast lebensgroßen Figuren seiner Großeltern väterlicher- und mütterlicherseits, links des Kaisers Maximilian und seiner Gemahlin Maria von Burgund, rechts des Königs Ferdinand von Aragonien und seiner Gemahlin Isabella von Kastilien. Zwischendurch verstreut die Wappenschilder der Niederlande, Burgunds und der österreichisch-spanischen Lande.

In den Einzelheiten des Kaminmantels und der anschließenden Kassettendecke bekundet sich ein staunenswerter Reichtum der Erfindung und eine meisterhafte aber fast zu geleckte Ausführung; auch ist die Wirkung des Hintergrundes in seiner Gesamtanordnung zu unruhig; unter den vielen Kränzen, Wappenschildern und flatternden Bändern geht der Charakter der Wand und der architektonische Aufbau zu sehr verloren.

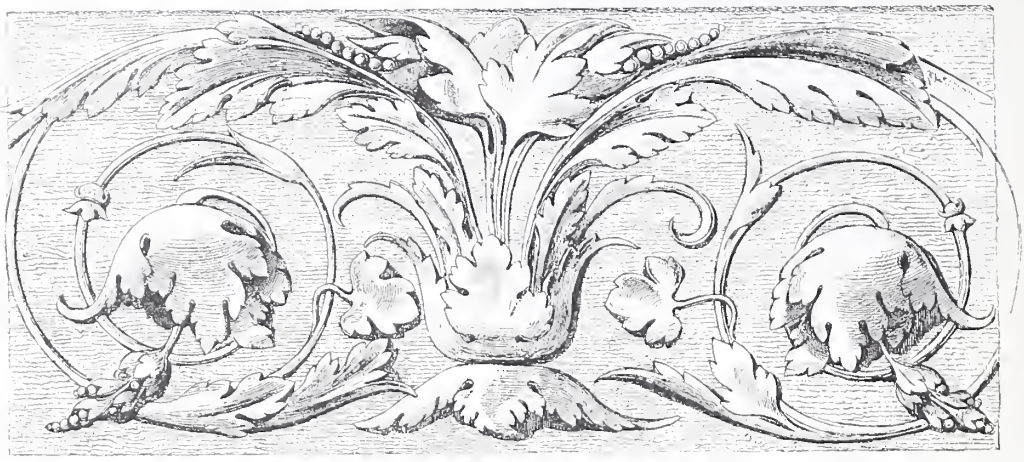


Fig. 11. Thürfüllung aus dem Rathause zu Brügge.

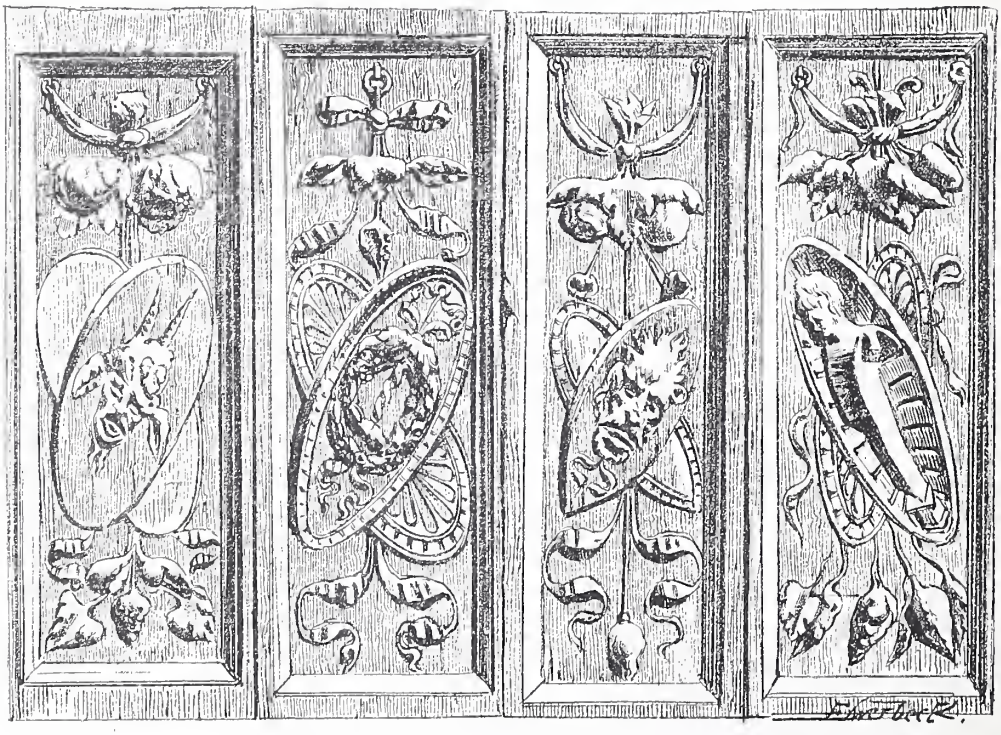


Fig. 12. Chorgestühl zu Dortrecht. Kleinere Füllungen der Rückwand.

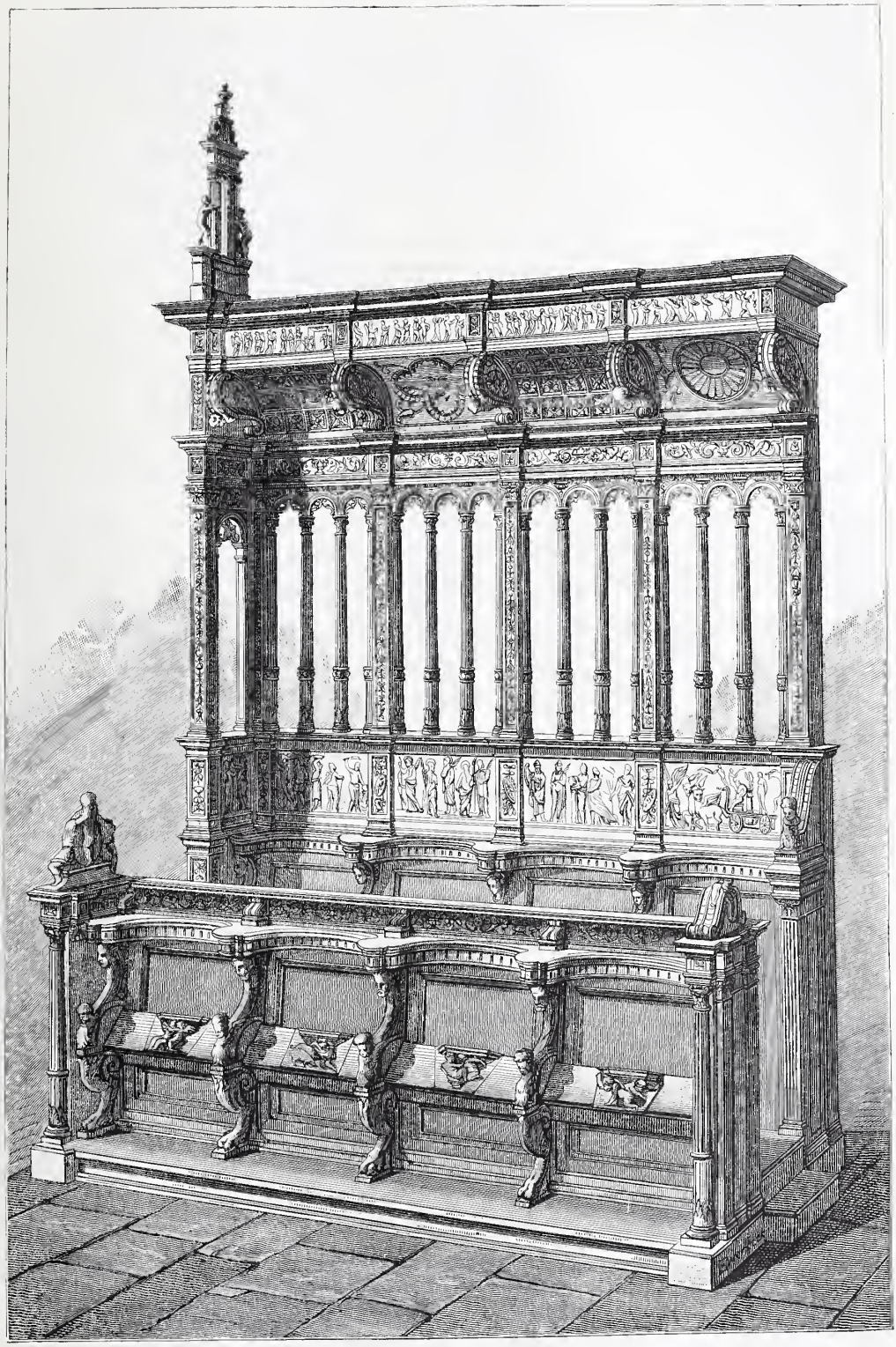


Fig. 13. Chorgestühl in der Hauptkirche zu Dortrecht.

Durchaus verwandt in der Behandlungsweise mit dem zuletzt besprochenen Werke ist die Windfangthüre des Rathauses zu Audenarde (um 1531 von Paul van Schelden angefertigt), einen polygonalen dreiseitigen Einbau bildend, mit hohem tabernakelartigen Abschluß nach oben hin [1]). Leider kontrastirt dieser obere Aufsatz durch den zu großen Maßstab, welchen die auf den Flächen desselben befindlichen Wappentiere zeigen, in sehr auffälliger Weise mit den viel zierlicher durchgeführten unteren Teilen der Thür, so daß das Ganze aus diesem Grunde keinen befriedigenden Eindruck hervorbringt. Was die Füllungen der unteren Thürflächen anlangt, so zeigen dieselben eine große Mannigfaltigkeit der Erfindung (Fig. 9 u. 10): Putten, in allen möglichen Stellungen, auf Tieren reitend, kleine Inschriftplatten tragend, Medaillonporträts haltend ꝛc. Hier und da freilich ist die Wirkung der Komposition etwas unruhig, wegen des stellenweise übertriebenen Reliefs der Ranken und der bisweilen sehr zerrissen erscheinenden Konturen der Blattbüschel und Rosetten.

In dieser Hinsicht verdient die ehemals in der Salvatorkirche, jetzt im Rathause zu Brügge angebrachte, von Anton Lambrouk 1544 gefertigte Windfangthüre bedeutend den Vorzug. Das Ornament ist hier von meisterhaft edler, ruhig wirkender Durchbildung, flacher gehalten, aber doch genügend hervortretend. Figurale Motive sind ganz vermieden. Figur 11 giebt eine Vorstellung von dem Charakter des Ornaments.

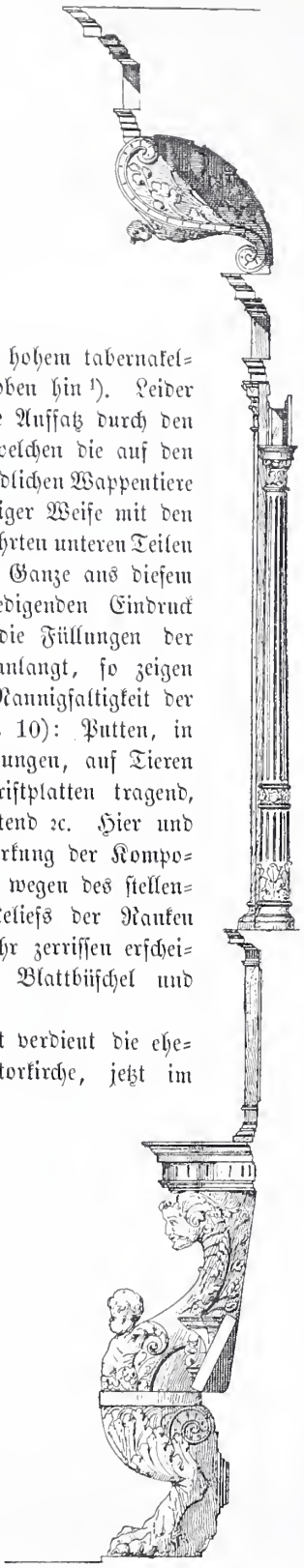


Fig. 14. Chorgestühl zu Dortrecht. Schnitt durch die Rückwand mit Seitenansicht der Wangen.

Derselben Periode und derselben Stilfassung gehören auch die Füllungen der Rückenlehnen der übrigens gotischen Chorstühle in der Gertrudenkirche zu Löwen an (s. die Kopfleiste auf S. 207).

Weit bedeutender als an den beiden vorgenannten Werken tritt uns der Stil dieser Periode an dem herrlichen von Jan Terwen aus Amsterdam in den Jahren 1438—1440 gearbeiteten Chorstuhlwerk der Hauptkirche zu Dortrecht entgegen. — In gewaltigen Dimensionen ausgeführt, enthält dasselbe zwei deutlich getrennte Abteilungen, von denen die erste, reichere, für die hohe Geistlichkeit bestimmte in je zwei Reihen mit 60 Sitzen zerfällt; die andere, bei weitem einfacher durchgebildet, zeigt durchlaufende Sitzbänke. Kaum irgend ein Werk gleicher Bestimmung in den Niederlanden weiß den Beschauer mächtiger und nachhaltiger zu fesseln als dieses: wird der Blick zunächst mächtig angezogen durch den grandiosen Aufbau des Ganzen, durch die kraftvollen Konturen der Sitzabschlüsse und die herrliche Licht- und Schattenwirkung, welche der Aufbau hervorzaubert, so verliert das Werk durchaus nicht bei näherer Betrachtung: dem forschenden Auge erschließt sich ein Reichtum an figuralen und ornamentalen Details, der geradezu staunenswert ist. Unter den scenischen Darstellungen der Rückwände mag besonders der festliche Einzug Kaiser Karls V. am 21. Juli 1540 zu Dortrecht hervorgehoben werden [1]). Andere Darstellungen beziehen sich auf die Kirche und enthalten Scenen aus dem alten und neuen Testamente, ferner Römerzüge u. a. Es sei hier indessen bemerkt, daß, so mannigfaltig auch die Kompositionen und so flott die Darstellung der verschiedenartigen Scenen auch ist,

1) Eine ähnliche Windfangthüre, aber in gotischen Formen ausgeführt, findet sich in der Kathedrale zu Ypern, ebenfalls polygonal.

1) Eingehendere Beschreibung der Darstellungen siehe: Ewerbeck und Neumeister, die Renaissance in Belgien und Holland. Heft 3 u. 4.

Fig. 15. Chorgestühl zu Dortrecht. Wangenabschluß einer Sitzabteilung.

die Zeichnung und Behandlung der figuralen Darstellungen vielfach hölzern und fehlerhaft erscheint; am wenigsten gelungen sind die Darstellungen der Pferde. — Bei weitem wertvoller sind dagegen die ornamentalen Laubfriese, Zwickel und sonstige Füllungen, in denen sich liebliche Puttengestalten in den verschiedensten Stellungen tummeln, ferner die in Köpfe oder Halbfiguren auslaufenden kleinen Abschlußwangen, welche fast durchweg hoch interessante Lösungen zeigen (Fig. 12 bis 16).

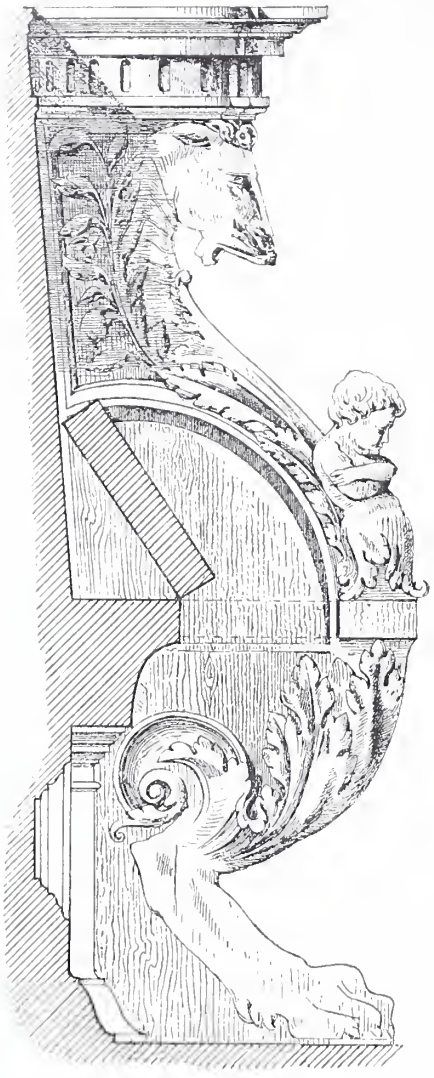


Fig. 16. Chorgestühl zu Dortrecht. Seitenansicht einer Wange.

Große Verwandtschaft mit dem Chorgestühl in Dortrecht zeigen hinsichtlich der Behandlung des Ornaments die Chorschranken der Kirche zu Enkhuizen an der Zuider See, eine hohe, durch reich ornamentirte Pfeiler und kleine Säulchen auf geschlossenen Platten mit reichstem Ornament ausgeführte Abschlußwand aus Eichenholz. Als Autor dieses Werkes könnte man denselben Künstler, welcher das Chorstuhlwerk in Dortrecht fertigte, Jan Terwen, annehmen, wenn nicht der Charakter des Ornaments in einigen Teilen doch von dem ersterwähnten Werke abwiche.

Schließlich sei hier noch ein schöner Fries des Chorabschlusses in der Peterskirche zu Leyden erwähnt, welcher durchaus dieselbe Behandlungsweise der Frühzeit zeigt. —

Alle diese Werke stimmen in ihrer formalen Behandlung so sehr mit einander überein, daß wir für dieselbe eine gemeinsame Schule voraussetzen möchten. Unter den deutschen Schöpfungen der Frühzeit sind nur einige Werke des Nieder- und Mittelrheins und der Moselgegenden, welche sich diesem Stile anschließen, wie das Metzenhausen-Denkmal im Dome zu Trier, dasjenige des Grafen Joh. von Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard und einige andere; die meisten Werke sind weit derber im Ornament und Profil und lassen kaum ein tieferes Studium italienischer Vorbilder erkennen; dahingegen finden wir denselben Charakter des Ornaments bis zur Mitte des Jahrhunderts an vielen französischen Werken wieder; von dieser Zeit an freilich macht sich ein völliges Divergiren der niederländischen von der französischen Renaissance bemerklich, an den niederländischen Werken entwickelt sich eine derbe Plastik in großen Formen, welche der deutschen Formenbehandlung eng verwandt ist. Zuvor jedoch begegnen wir höchst eigenartigen Kunstleistungen gemischten Stiles in den Niederlanden, welche in einem späteren Artikel betrachtet werden sollen.

Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen zu Nürnberg.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

I. Die historische Abteilung.

Das bayerische Gewerbemuseum hat schon wiederholt durch Veranstaltung von Fachausstellungen gezeigt, daß es den Kreis seiner Thätigkeit ziemlich weit zieht: den früheren Fachausstellungen reiht sich in diesem Jahre eine weitere an, welche die Leistungen der modernen Metallindustrie vor Augen führen soll. Durch dieselbe wird gleichzeitig ein geräumiges, nach den Plänen des verstorbenen Gnauth von seinem Schüler E. Häberle ausgeführtes Gebäude eingeweiht, welches dem Institut als permanentes Ausstellungsgebäude zu dienen bestimmt ist. Die Ausstellung umfaßt einerseits weit mehr, als ihre Benennung erwarten läßt: nicht bloß Arbeiten aus Edelmetall und Legirungen, sondern auch Erzeugnisse in unedeln Metallen: Zinn, Kupfer, Zink ꝛc. Sie zerfällt in drei Gruppen: eine historische Abteilung, deren Umfang ein nur mäßiger, deren Inhalt in Bezug auf die verschiedenen Perioden ein sehr verschiedener ist; die modernen Arbeiten, welche erklärlicherweise den breitesten Raum einnehmen; endlich eine Gruppe von Maschinen und Werkzeugen zur Herstellung von Metallarbeiten, Rohprodukten und Halbfabrikaten. Dagegen darf man andererseits nicht erwarten, hier wirklich einen Überblick über das ganze weite Gebiet der Metallarbeiten, wie es sich heute darstellt, zu erhalten. Das Wort „international" rechtfertigt wohl das Erscheinen einer Anzahl nicht-deutscher Firmen, ohne daß es in unserer ausstellungsmüden Zeit vermocht hätte, nun auch alle großen Werkstätten des In- oder gar des Auslandes heranzuziehen. Im wesentlichen haben Firmen ausgestellt, welche „für den Markt" arbeiten, dagegen fehlen die großen Prunk- und Prachtstücke gänzlich, welche, zu Ehrengeschenken bestimmt, schließlich die künstlerische Qualifikation und die Geschmacksrichtung der einzelnen Völker am klarsten und deutlichsten zur Anschauung bringen. Weder England noch Frankreich hat davon etwas oder überhaupt Bedeutendes zur Ausstellung gesandt, auch die großen Arbeiten, die in den letzten Jahren aus den Berliner Ateliers hervorgegangen sind, vermißt man, endlich durften die amerikanischen Werkstätten, Tiffany an der Spitze, mit ihren in eigenartigem Geschmack und hochvollendeter Technik gearbeiteten Erzeugnissen nicht fehlen. Auch die kirchliche Kunst ist schwach vertreten: zwei Firmen haben einige wenige Arbeiten ausgestellt. Ist nach dem Programm die „internationale" Ausstellung ins Wasser gefallen, so muß man dagegen anerkennen — und das soll weiter unten näher begründet werden —, daß die Aussteller ihre Aufgabe ernst genommen haben, daß unter den ausgestellten Arbeiten höchst erfreuliche Leistungen vorhanden sind.

Die historische Abteilung, in mehreren Sälen verteilt untergebracht, umfaßt Arbeiten von frühester, sog. prähistorischer Zeit bis zum Verfall der Künste am Anfang dieses Jahrhunderts. Eingeteilt ist diese Gruppe in drei Unterabteilungen: Geräte und Gefäße, Bildnerarbeiten und Schmuck, eine Teilung, welcher wir in diesem kurzen Referate folgen wollen.

Unter den Geräten und Gefäßen nehmen einen breiten Raum die Erzeugnisse des

Orients ein. Japanische Bronzen und Schwertteile köstlichster Art hat die bekannte Berliner Firma R. Wagner (H. Pächter) ausgestellt; dagegen treten an Quantität die chinesischen Arbeiten zurück, während die alt-indischen Arbeiten an Zahl und Qualität einen hervorragenden Platz behaupten. Diese prächtige Kollektion erlesener Stücke, ausgestellt vom ethnographischen Museum zu München, scheint ein Teil der Sammlung Ujfalvy in Paris zu sein. Persische und türkische Arbeiten reihen sich weiter an. Von occidentalischen Arbeiten sind antike Bronzegeräte nur in beschränkter Zahl vorhanden, besonders stattlich präsentiren sich die Sammlung Trau aus Wien und die Schätze des bayerischen Gewerbemuseums. Es ist erklärlich, daß unter den Arbeiten des Mittelalters und der Renaissance hier wiederum eine ganze Reihe Gegenstände paradiren, die bereits auf anderen Ausstellungen zu sehen waren; es sind vielfach alte Bekannte, denen man hier begegnet, großenteils bereits publizirt oder beschrieben, so daß an dieser Stelle ein kurzer Hinweis genügt.

An Kirchengeräten sind einzelne ganz hervorragende Stücke neben den landläufigen Arbeiten vorhanden. Alle überragt an Größe und Schönheit die prachtvolle Monstranz aus Kloster Heiligkreuz zu Donauwörth vom Jahre 1513, ein Meisterwerk der ausgehenden gotischen Silberschmiedekunst. Von gleicher Qualität ist ein köstliches Ciborium desselben Besitzers, Fürsten von Öttingen-Wallerstein. An zahlreiche Reliquiare verschiedener Form, Aquamanilien, Rauchfässer und kleineres Kirchengerät schließen sich die Kelche an, unter denen die „Kollektivausstellung der evangelischen Landeskirche Augsburger Bekenntnisses in Siebenbürgen" das meiste Interesse erregt. Die Siebenbürger hatten sich im vergangenen Jahre an der unvergleichlichen Silberschmiedeausstellung zu Budapest nicht beteiligt, so daß für die Besucher jener Ausstellung diese Gruppe in Nürnberg ergänzend eintritt. Was ich früher an anderer Stelle (Kunstchronik XIX, Nr. 35) über die ungarischen Silberarbeiten gesagt habe, wird dadurch nicht modifizirt: die schönen Filigrankelche, die Kannen und Humpen eines Sebastian Han und anderer begegnen uns auch hier. — Unter den späteren norddeutschen Arbeiten ragt eine vorzügliche Altarkanne aus Lübeck, 1631 in die Klosterkirche von S. Anna daselbst gestiftet (Fig. 1), hervor; zu den edelsten Arbeiten kirchlicher Silberschmiedekunst aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts zählt die Taufkanne und Schüssel der Ägidienkirche zu Nürnberg, ursprünglich unzweifelhaft zu profanem Gebrauch bestimmt, wie die eigentümliche Form der Kanne sowohl, als die getriebenen Darstellungen der Schüssel lehren.

Gotisches Profansilber ist in geringer Zahl vertreten: die bekannten Hörner und der schöne Krystalldoppelbecher des Großherzogs von Baden dürfen als die Hauptstücke gelten. Dagegen sind Silberschmiedearbeiten der Renaissance und der folgenden Perioden in großen Mengen vorhanden, zum Teil wiederum viele bekannte Stücke, zugleich aber manches, was hier zum erstenmal erscheint. Es ist erklärlich, daß unter dieser Fülle mancherlei Mittelgut sich findet; vieles auch, was wir hier übergehen, könnte übrigens demjenigen, der nicht fortwährend mit diesen Dingen zu thun hat, wichtig genug erscheinen, um einzeln angeführt zu werden; es genügt aber durchaus, hier auf dasjenige hinzuweisen, was aus der Menge des Alltäglichen hervorragt.

Trotz aller Plünderung und Verschleuderung birgt Nürnberg in seinen Mauern noch manches alte köstliche Silberstück: Private, Kirchen und Stiftungen haben hier ihre Schätze zur Schau gestellt, und mag man auch den Verlust so mancher herrlicher Arbeit beklagen, das Schlechteste ist nicht hier geblieben! Billig beginnen wir hier mit der einzigen Arbeit des Wenzel Jamnitzer, welche die Ausstellung ziert: es ist ein Pokal mit glattem Elfenbeinkörper auf hohem Fuß, dessen Knauf identisch ist mit dem des Pokals im Besitz des deutschen Kaisers; der Deckel wie eine Krone mit vier hohen Bügeln gebildet, unter denen sich zierlich in Holz geschnitzt die Burg Malmsitz (in Böhmen) befindet. Der Deckel ist offenbar älter als der Pokal, letzterer scheint als eine Art Untersatz dazu gearbeitet — ein Werk von so eigenartiger Schönheit, daß ich nicht anstehe, es für das bedeutendste Stück der ganzen Abteilung zu erklären. Die kleineren Pokale der Gesellschaft Kolleg, der v. Peyerschen Stiftung, die goldenen emaillirten Pokale der Pfinzingschen und Löffholzschen Stiftung, endlich die schönen Agleybecher der Stadt Nürnberg schließen sich dem Werk Jamnitzers würdig an. Das herzogliche Museum zu Gotha hat eine Auswahl seiner Schätze eingesandt, die genügend bekannt sind. Das kleine goldemaillirte Brevier erregt natürlich wieder das gewaltige Staunen der Menge, da jeder Händler, in der

absoluten Sicherheit, es doch nicht kaufen zu können, die ungeheuerlichsten Preise bietet. Das wenige Silber des Museums zu Weimar ist gleichfalls ausgestellt; der Großherzog von Hessen hat einen Teil seiner durch Schürmann-Luthmers Publikation bekannt gewordenen Silberkammer, darunter die sehr dekorativen Tafelaufsätze und ständen einen besonderen kleinen Saal eingeräumt, wo dieselben in sehr günstiger Beleuchtung gut zur Geltung gelangen. Fehlen hier auch die wunderbaren Renaissanceschmucksachen fast gänzlich, die uns in geradezu erstaunlicher Fülle in Budapest entgegenleuchteten, so erhalten wir dafür hier einen Überblick über

Fig. 1. Altarkanne, silbergetrieben und gravirt. Lübecker Arbeit, 1631.

Tischfontänen, geliehen. Durch größere Gruppen haben sich auch der Großherzog von Baden, der Fürst von Öttingen-Wallerstein an dieser Abteilung beteiligt. Unter der langen Reihe der Trinkgefäße jeglicher Form und Arbeit nimmt einen hervorragenden Platz die Kollektion des Herrn Saly Fürth in Mainz ein; auch zahlreiche Händler haben aus ihrem Bestand das Bessere ausgestellt.

Mit Recht hat man den Schmuckgegendie Entwickelung des Schmuckes im Occident. Einen breiten Raum nehmen die antiken Schmucksachen: Fibeln, Agraffen, Armreife, Ringe ꝛc. aus Bronze und Edelmetall ein; unter der Reihe trefflicher fränkischer Arbeiten, zum Teil tauschirt und mit Steinen geziert, ragt das kostbare, emaillirte Adlerkleinod des Mainzer Museums hervor. Zum Renaissanceschmuck hat das Museum von Gotha beigesteuert, einzelnes kommt aus Privatbesitz, darunter ein köstlicher Kopfschmuck

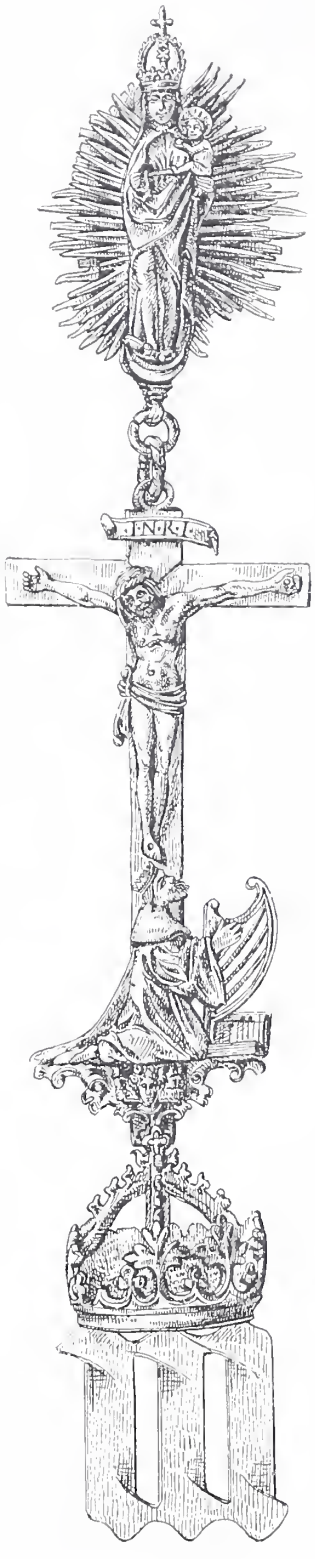


Fig. 2. Kleinod der Meistersinger von Nördlingen. Silber, z. T. vergoldet.

mit Perlen; doch tritt diese Gruppe gegen die Arbeiten der folgenden Jahrhunderte erklärlicherweise zurück. Hier entfaltet sich dagegen eine stattliche Auswahl an Schmuck jeglicher Art und Technik; nicht zuletzt ist hier der Besitz des bayerischen Gewerbemuseums zu nennen. Zwei eigenartige Kollektionen von 560 Stück Fingerringen und 539 Amuletten hat G. S. Geuder in Nürnberg zur Ausstellung gebracht: die erstere ist interessant und wichtig, da sie eine Reihe vorzüglicher Vorbilder von Arbeiten enthält, für welche gute Muster nicht gerade häufig sind; die andere zeigt, wie an sich unscheinbare und künstlerisch fast wertlose Gegenstände durch Vereinigung eine gewisse Bedeutung gewinnen können.

Seit man in unserer Industrie gern wieder zurückgreift auf alte Techniken und einfache Kunstformen, hat man den bäuerlichen Arbeiten, wo sich beides oft in überraschender Reinheit erhalten hat, besondere Aufmerksamkeit geschenkt; so ist auch der Bauernschmuck historisch und praktisch zu Ehren gekommen. Überall, wo noch Reste alter nationaler Schmucksachen erhalten waren, hat man dieselben sorgfältig gesammelt und womöglich als Ausgang einer neuen Industrie benutzt. Meist ist es die Filigrantechnik, die sich erhalten hat und fast überall begegnet. Eine sehr umfangreiche, trefflich geordnete Kollektion Bauernschmuck aus der unteren Elbegegend hat das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zur Ausstellung gebracht; daran reiht sich Schmuck aus Norwegen, Oberbayern und anderen Gegenden aus gleichem und anderem Besitz. Den Stamm der schönen Sammlung des Dr. Rosenberg in Karlsruhe bilden gleichfalls einfache bäuerliche Schmuckgegenstände, auch außerdeutscher Herkunft, doch schließen sich daran Schmuckstücke von edelster Arbeit verschiedener Zeiten, darunter einige sehr schöne spanische Kleinode. In dieser Gruppe ist auch das merkwürdige Kleinod der Meistersinger von Nördlingen untergebracht (Fig. 2), dessen oberer und unterer Teil, die Madonna und das M, dem 15. Jahrhundert entstammend, ursprünglich zusammengehörten, während das Mittelstück, das Kruzifix mit dem König David, eine Zuthat aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ist.

Von orientalischem Schmuck, dessen vorbildliche Bedeutung von allen Museen und Fachschulen gewürdigt wird, liegen Gruppen aus Vorderasien, einiges aus Indien, Japan und China vor, unter letzteren die hübschen modernen Arbeiten, deren eigenartige farbige Wir-

kung durch Einlage blauer, schillernder Vogelfederchen erreicht wird.

Bei der Gesamtanordnung der Ausstellung hat man davon abgesehen, die Gefäße aus edlen und unedlen Metallen zu trennen: nur die Gruppe des eigentlichen Gebrauchsgerätes aller Art aus Zinn, Kupfer, Messing ꝛc. hat eine gesonderte Aufstellung erhalten. Hier sind auch die Innungspokale, Kannen ꝛc., deren vortreffliche Exemplare vorhanden sind, untergebracht. Unter diesen ragen die bekannten prächtigen Zinnkannen und Kupfergefäße des Museums in Breslau hervor; ein sehr schönes ganz eigenartiges Gefäß, eine Zinnflasche in Form eines Böttcherschlegels, Zunftgefäß einer Faßbinderinnung, im pfälzischen Gewerbemuseum zu Kaiserslautern, bilden wir unter Fig. 3 ab. Im

Fig. 3. Zunftkanne einer Faßbinderinnung in Form eines Schlegels. Zinn, gravirt. 1590. Pfälzisches Gewerbemuseum zu Kaiserslautern.

übrigen haben zu dieser Gruppe besonders stark die Kunsthändler beigesteuert.

An figürlichen Arbeiten ist wenig zur Ausstellung gelangt. Unter den antiken Bronzen nehmen die Stücke der Sammlung Trau in Wien den breitesten Raum ein. Mittelalterliches ist fast gar nicht vertreten. Deutsche Bronzen darf man

in Nürnberg schon erwarten: der schöne Bogenschütze Peter Vischers steht hier obenan; ein wunderherrliches Werk desselben Meisters, einen heiligen Mauritius, besitzt Herr Ph. C. Krafft in Nürnberg, Wiederholung einer Figur am Grabmal des Erzbischofs Ernst zu Magdeburg vollendet 1497). Die Statuette eines Vogelfängers (Th. Stern, Frankfurt) wird Hans Labenwolf zugeschrieben; eine schöne Bronze, St. Georg zu Pferd, hat Graf Thörring-Jettenbach ausgestellt. Im übrigen sind in diese Abteilung eine Reihe getriebener Platten in Silber und Kupfer, Einsatzstücke und Beschläge, sowie Medaillen und Münzen eingeordnet.

Eine kleine Vitrine enthält Limouseser Email des 16. und 17. Jahrhunderts, vorwiegend aus dem Besitz des Herrn Ch. Oppenheimer in Frankfurt a./M., ausgesucht gute Arbeiten; eine prachtvolle Schüssel mit Darstellung des Laokoon haben G. & S. Goldschmidt eingesandt.

Zum Schluß möge hier noch der galvanischen Nachbildungen gedacht werden. In einer Zeit, in welcher Originalstücke alter Metallarbeiten für öffentliche Sammlungen immer unerschwinglicher werden, über kurz oder lang vielleicht gar nicht mehr zu erwerben sind, tritt an diese Institute, sofern sie ihre Aufgabe als „Vorbilderſammlung" überhaupt ernst nehmen, die Frage der Erwerbung guter Nachbildungen immer dringlicher heran. Sollen nun diese Nachbildungen die Originale — soweit dies überhaupt möglich ist — ersetzen, so müssen an sie die höchsten Anforderungen in Bezug auf technische Ausführung gestellt werden. In dieser Hinsicht ragen über alle übrigen Galvanos die Nachbildungen hervor, welche das Kunstgewerbemuseum zu Berlin hauptsächlich von dem Lüneburger Silberschatz durch Vollgold & Sohn und Sy & Wagner hat anfertigen lassen: hier, und an der Nachbildung der bekannten gotischen Kanne des Museums zu Kassel, ist in Hinsicht sorgfältiger Wiedergabe auch der kleinsten Kleinigkeiten und Präzision der Herstellung das denkbar Möglichste geleistet. Weit zurück stehen dagegen die Arbeiten von Elkington & Co. in London, deren etwas rohe Technik sich mehr für größere dekorative Stücke späterer Jahrhunderte als für die feinere Arbeit des Mittelalters und der Renaissance eignet. Elkington hat, als für Deutschland neu, eine Anzahl Nachbildungen von Silberarbeiten der kaiserl. russischen Schatzkammern in Moskau und Petersburg eingesandt, deren Abformung er im Auftrag des South Kensington Museums vollendet hat — eine Sammlung galvanischer Nachbildungen übrigens, welche in Deutschland noch keine öffentliche Sammlung besitzt, während sie bereits von sechs öffentlichen Sammlungen der Vereinigten Staaten erworben ist! Nachbildungen antik-griechischer Schmuckſachen südrussischen Fundortes stellt eine uns neue Firma Fabergé in Petersburg in hoher Vollendung aus; Paul Telge in Berlin bringt sowohl genaue Kopien des Hiddensoer Fundes als auch durch hinzugefügten Stein- und Emailschmuck für praktischen Gebrauch hergerichtete Nachbildungen, wodurch er den altnordischen Schmuck in neuerer Zeit hoffähig gemacht hat.

Lichtdruck von A. Frisch, Berlin

Schmiedeeisernes Gitter
am Garten der Kgl. Residenz zu Würzburg. Um 1740.

Bücherschau.

XIX.

Franz Ehemann, Kunstschmiedearbeiten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, Lichtdruck von Albert Frisch. Berlin, Verlag von Paul Bette 1884. Gr. Fol. In Heften von je 10 Blatt Fol.

C. G. — Neben den Schmiedewerken von Nancy und Hamptoncourt dürfte dasjenige an dem 1720 begonnenen Bau der Residenz zu Würzburg das bedeutendste der Welt sein. Jene gewaltigen Thore, Füllungen ꝛc., welche Hof und Garten zieren, waren bisher noch nicht reproduzirt worden: gehörten sie doch dem Rococo, der „schlechten" Zeit an, jener Kunst, die wir bis vor kurzem sehr vornehm von oben herab zu behandeln gewohnt waren, deren „innere Verlogenheit" zu brandmarken, uns kein Ausdruck scharf genug schien. Nun hat Ehemann mit geschicktem Griff uns dieselben vorgeführt, indem er sie als Einleitung seines Werkes zur Darstellung brachte.

Deutlich erkennt man verschiedene Stilperioden. Zunächst die Zeit des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn (1729—1746), aus der das reiche Oberlicht Blatt 18 stammt, noch vorwiegend im Barockstil, symmetrisch angeordnet, in dichten meist aus Stabeisen gebildeten Mustern. Dann die Periode des Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim (1746—1749), in der das Rococo völlig zum Siege gelangt (Blatt 5—8), das Stabeisen bildet nur noch das Gerüst, um das sich die muntere Welt der zierlich bewegten getriebenen Blätter legt, der Symmetrie wird mit kecker Genialität ein Schnippchen geschlagen, die Meisterschaft des Hammers erreicht seine letzte Höhe. Unter Adam Friedrich von Seinsheim (1755—1779) beginnt die Wandelung zu größerer Ruhe; in dem prächtigen Portal, Blatt 1, erscheinen schon die Motive des Louis XVI, wenngleich der deutsche Meister sich der liebgewordenen Rococoformen noch nicht ganz entkleiden kann.

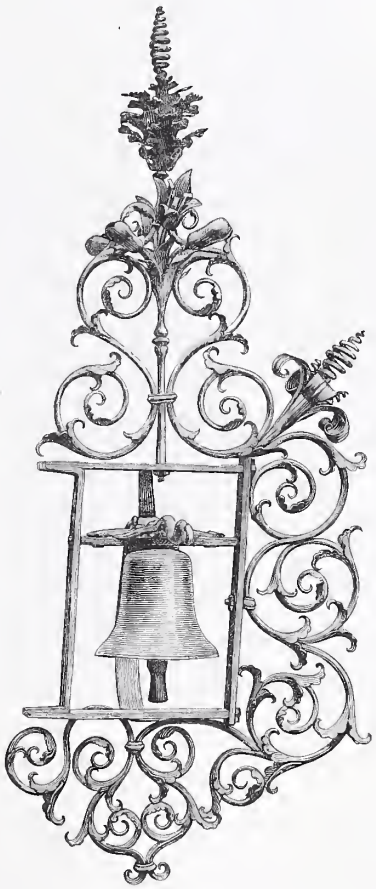


Fig. 1. Glockenträger; Schmiedeeisen, Ende des 17. Jahrh. Spital am Pyhrn in Oberösterreich.

Wenn Ehemann durch die vorliegende Publikation das Verdienst hat, auf die Zeit der Kunstschmiederei hingewiesen zu haben, in der sie die höchste Stufe der Technik erreicht hatte,

und diese mit virtuoser Sicherheit und echtem Gefühl für die Aufgaben des Materials behandelte, so vergaß er doch die in Würzburg gleichfalls reich vertretene Renaissance nicht, so daß eine einseitige Bevorzugung des 18. Jahrhunderts nicht zu fürchten scheint. Freilich, wer einmal den süßen Reiz desselben gekostet hat, wer, dem

XX.

Kunstgewerbliche Gegenstände der kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884. Herausgegeben von S. Weber. Steyr 1885, F. Kutschera. — Lieferung 1—7.

-n. Wir konnten unseren Lesern vor kurzem über das kunstgewerbliche Ausstellungswerk der

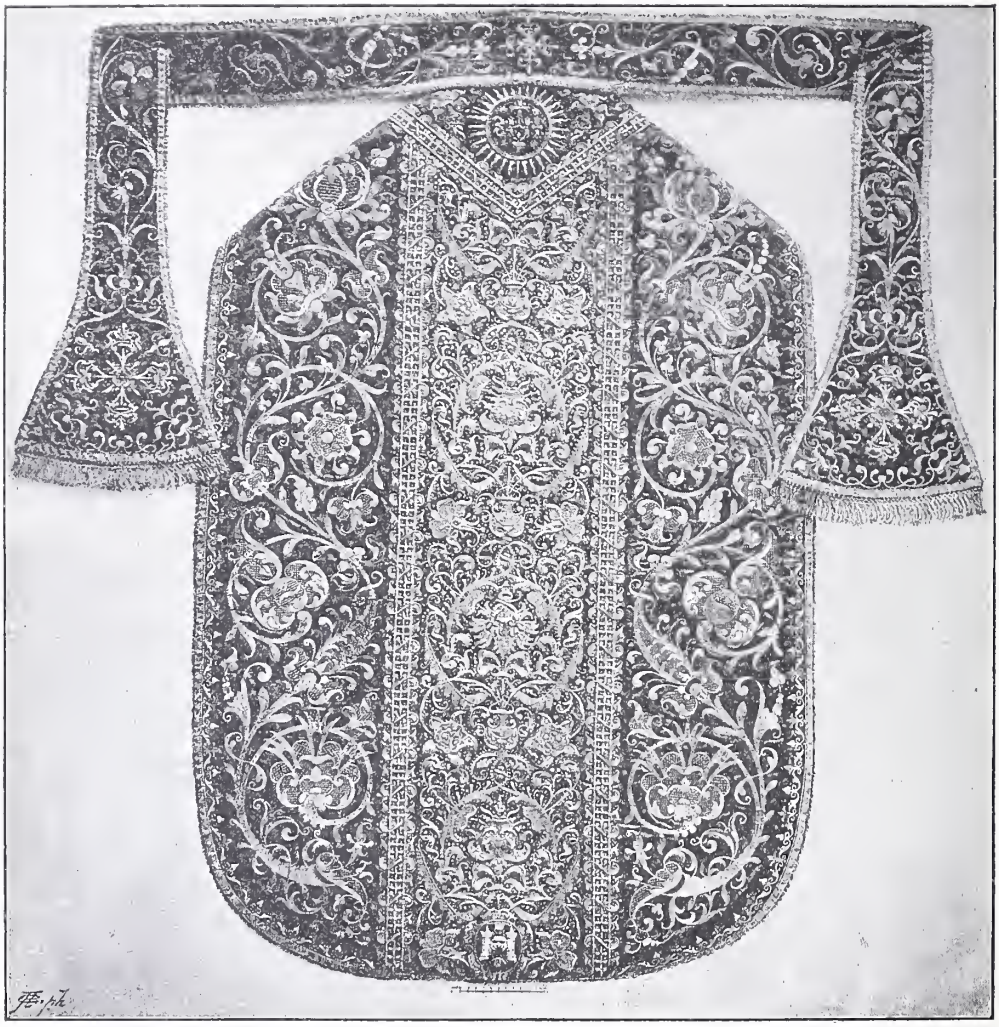


Fig. 2. Kasel und Stola aus dem Meßornat der Stadtpfarre zu Linz, datirt 1638.

reichen Schwunge der Linien folgend, entzückt von der ohne Ängstlichkeit reich durchgebildeten Fülle des Details, von der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Sicherheit des handwerklichen Könnens sich zum vollen Verständnis der jüngeren Stilperiode durchgearbeitet hat, der wird sich schwer von jenen Blättern trennen, über denen der Geist eines unserer glänzendsten Architekten, des Balthasar Neumann, schwebt.

Steiermark Rechenschaft geben. Auch die Landschaft Oberösterreich hatte bald darauf eine stattliche Reihe von Landesaltertümern in der Stadt Steyr vereinigt, und heute liegt von dem Werke, welches die Erinnerung an dieselben festhalten soll, schon die 7. Lieferung vor. Gute Lichtdrucke, leider im Gegensinn, von Naumann und Schweder in Leipzig geben nach den sauberen und geschmackvollen Aufnahmen von J. Bichler in Steyr brauchbare Bilder; bei der Auswahl

und der kunstgeschichtlichen Bestimmung sind dem Herausgeber die Herren Dr. Ilg und Wendelin Boeheim mit bewährter Sicherheit an die Hand gegangen. Mit erfreulichem Gemeinsinn hatten die verschiedensten Besitzer beigesteuert: die Stadtgemeinden, voran Steyr und Ems, die Innungen, die reichen Kirchen und Stifter, wie Admont, St. Florian, die Stadtpfarrei zu Linz u. a.; daneben verständnisvolle Privatsammler. Vertreten sind unter dem Vielen alle Haupttechniken; doch überwiegen die Metallarbeiten. Voran als Ältestes das Tragaltärchen mit niellirtem Silberbeschlag — datirt 1375 — aus Admont; bemerkenswert mehrere Silberpokale süddeutschen Ursprungs, deren Stempel wir gern sämtlich wiedergegeben sähen; hervorragend vor allem das einheimische Schmiedeeisen der Landschaft. Einige Thürschlösser und Griffe gehen in das 15. Jahrhundert zurück, mit jener Vorliebe für platt ausgehämmerte Arbeit, welche den deutschen Schmied von dem italienischen und französischen unterscheidet. In der Zeit der Renaissance stechen verschiedene Eisenwerke aus Spital am Pyhrn hervor: unsere Abbild. 1 (S. 213) giebt das zierlichste, ein Glockenstühlchen des 17. Jahrhunderts, wieder. Die Möbel sind nur spärlich vorhanden; einen Glanzpunkt der Ausstellung bildeten dagegen ein Meßornat mit reichster Stickerei, welchen im Jahre 1638 die Bürger von Linz ihrer Stadtpfarre verehrt haben. Vespermantel, Dalmatika, Kasel, Kelchtuch sind mit demselben vornehm prunkhaften Laub- und Rankenwerk bedeckt, dessen üppiger Schwung die Kenntnis orientalischer Vorbilder verrät (vergl. Abb. 2).

Alle Einzelheiten aufzuführen, ist unmöglich; das Werk verdient, daß jeder es für sein Fach zu Rate ziehe. Die Vollendung des Ganzen hoffen wir in kurzem anzeigen zu können.

Die Porzellanmanufaktur von Sèvres.

La. Es hat sich im Laufe des Jahres bereits mehrfach Gelegenheit geboten, der Sèvresmanufaktur in diesen Blättern Erwähnung zu thun*). Jetzt veröffentlicht Ch. Lauth, der Direktor der Sèvresmanufaktur, im Moniteur de l'exposition de 1879, anschließend an die daselbst veröffentlichte Besprechung der Ausstellung von Sèvres in Antwerpen, eine Reihe authentischer Daten über das Staatsinstitut. Er beginnt mit der Geschichte der berühmten Fabrik, kommt dann auf eine Besprechung des daselbst hergestellten Weichporzellans (pâte tendre), des Hartporzellans (pâte dure) und ihrer Dekorationsmethoden, auf die im Laufe der Zeit eingeführten technischen Verbesserungen, das Brennen mit Steinkohle, das Gießverfahren bei großen Stücken und die aufgelegten Pasten (pâte sur pâte). Hieran reihen sich allgemeine Bemerkungen über die in Antwerpen ausgestellten Objekte, insbesondere über das neue Porzellan, seine Eigenschaften und Vorzüge. Es folgt weiter eine Darlegung der Ziele, welche die Manufaktur während der verschiedenen Epochen ihres Bestehens verfolgt hat, und endlich eine Besprechung ihres gegenwärtigen Programms und ihrer Schule. Da der erwähnte Aufsatz von dem in der Sache berufensten Autor herrührt, so mag hier das über die letzten beiden Punkte Gesagte in seinen Hauptzügen folgen.

Es wird darauf hingewiesen, daß in Sèvres je länger desto mehr der Charakter einer Bildungsanstalt betont worden ist, daß derselbe aber jetzt in ausgedehnterem Sinne verstanden wird als früher, indem es nicht allein die Fortschritte der keramischen Industrie zu befördern, sondern auch eine wirkliche Kunstschule zu schaffen bestrebt ist. Die dortige Fabrikation zerfällt gewissermaßen in zwei Teile. Einerseits kurante Artikel, die als Gaben für Wohlthätigkeitsunternehmungen, als Rennpreise u. dergl. dienen, etwas bedeutendere Gegenstände zu Ehrengeschenken für verdiente Männer, und — in geringer Zahl — Tafelgerät für den Präsidenten und die höheren Beamten der Republik. Letztere Gegenstände gelangen auch in beschränktem Umfang zum Verkauf, dessen Quantum sich aber nicht, wie in der Regel anderwärts, nach dem Belieben der Käufer, sondern hier nach den Vorschriften des Verkäufers richtet. Da der Umsatz aus diesen Geschäften nur etwa 100000 Francs jährlich beträgt, so ist derselbe, bei den dortigen sehr hohen Preisen, ein verhältnismäßig geringer. Die vorbezeichneten Artikel werden theils auf Grund der stets vorliegenden und regelmäßigen Bestellungen seitens der Regierung, teils deshalb fabrizirt, um Arbeiter auszubilden, die erforderlichenfalls der Privatindustrie eine wirksame Beihilfe leisten können. Das Hauptziel von Sèvres und den bei weitem größten Teil seiner Fabrikation bildet jedoch die Herstellung möglichst vollendeter Gegenstände, die allen Anforderungen an ein Kunstwerk entsprechen, und es scheut zur Erreichung dieses Zieles keine Versuche, welche zu unternehmen die Privatindustrie bei den großen damit verknüpften Kosten und den mannigfachen Gefahren der Fabrikation Bedenken tragen muß. Solche Arbeiten führen fast von selbst die Erledigung schwebender Fragen und die Lösung von mancherlei technischen Aufgaben herbei, deren Ergebnisse den französischen Fabrikanten zugängig zu machen die Manufaktur als Ehrenpflicht betrachtet. Sie bewirkt dies durch Veröffentlichungen und durch sonstige mit den Fabrikanten ange-

*) Vergl. Kunstchronik Nr. 1 und Kunstgewerbeblatt Hft. 3.

knüpfte Beziehungen. Es werden (selbsterständlich nur den französischen Industriellen) auch Modelle, Fabrikationsprozesse und Farbenrezepte mitgeteilt, und sie finden in den Laboratorien alle erforderliche Hilfe bei der Prüfung von Materialien und von Fragen der täglichen Praxis. In wie ausgiebiger Weise diese Einrichtungen benutzt werden, geht daraus hervor, daß in den letzten fünf Jahren mehr als vierhundert verschiedene Rohstoffe analysirt und geprüft und etwa zweihundert Überformen der interessantesten Stücke an die Fabrikanten abgegeben worden sind, welche dadurch ohne Modellkosten das für ihren Bedarf Geeignete erhalten. Um den zuweilen erhobenen Vorwurf einer Konkurrenz mit der Privatindustrie zu vermeiden, hat Sèvres seit einigen Jahren den Verkauf von weißem Porzellan gänzlich eingestellt und so zugleich den häßlichen Mißbrauch beseitigt, der mit der weißen Ware durch Bemalung in Privatateliers und ihren Verkauf mit gefälschter Sèvresmarke getrieben wurde. Das vom Publikum gleichfalls viel benutzte, früher ausschließlich nach technologischen Gesichtspunkten eingerichtete keramische Museum von Sèvres hat jetzt einen mehr künstlerischen Charakter angenommen, und seine Sammlungen sind derartig geordnet und bezeichnet, daß jedermann sofort die Natur, Herkunft und die entscheidenden Merkmale eines jeden Stückes kennen lernen kann. Museum und Bibliothek stehen auch mit ausländischen Gelehrten und Fabrikanten in beständigem Verkehr.

Im Jahre 1879 hat die Manufaktur eine eigene Schule errichtet, um steten Nachwuchs für ihre künstlerischen Kräfte heranzubilden und eine Pflanzstätte zu schaffen, in welcher in gleicher Weise die keramische Technik wie die keramische Kunst gelehrt wird. Die Schule hat zwanzig Schüler, die im Zeichnen (bis zum Akt), Modelliren und in allen Dekorationsmethoden unterrichtet werden. Kompositionsübungen bieten ihnen Gelegenheit, ihre Phantasie zu bilden, und vierteljährliche Prüfungen sowie häufige Konkurrenzen setzen die Direktion in den Stand, die Fähigkeiten und Fortschritte jedes einzelnen kennen zu lernen. Beim Abgange erhalten sie ein Diplom, welches ihnen eine Garantie für ihr ferneres Fortkommen zu gewähren geeignet ist. In der Gruppe von Sèvres in Antwerpen sind übrigens auch Schülerarbeiten ausgestellt.

Berichtigung.

In der Besprechung des neuen Katalogs des Grünen Gewölbes in Heft 10 des Kunstgewerbeblattes bitten wir einige Berichtigungen nachzutragen: S. 186, Sp. 2, Zl. 5 v. o. statt „geben“ lies „machen ihm“; Zl. 6 v. o. statt „Beschreibungen“ „Zuschreibungen“; Zl. 14 v. u. streiche „nur“; ebendort statt „Innungsstempel“ lies „Stempel“. Die Red.

Gewerbeschild, Schmiedeeisen farbig bemalt. Höhe 0,42 m. Deutschland, Mitte des 18. Jahrh. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

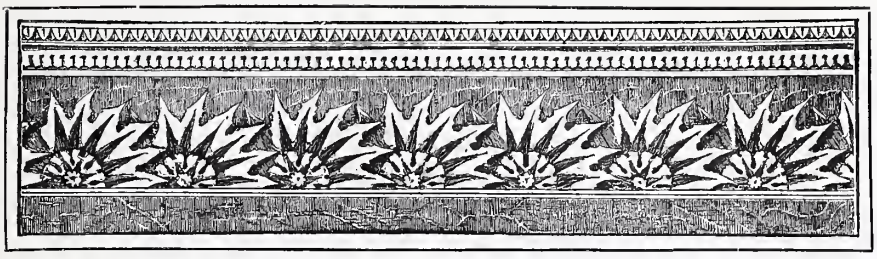


Fig. 1. Fries, Holz geschnitzt.

Der Fortschritt der dekorativen Kunst in Nordamerika.

Mit Illustrationen.

L. Das Art-Journal veröffentlichte im verflossenen Jahre eine Reihe von Studien über die Fortschritte der dekorativen Kunst in den Vereinigten Staaten, aus der Feder von M. G. Humphreys. Bei dem Interesse, welches die Kunstzustände jener Staaten auch in Europa gewinnen, namentlich seit durch die Produktion im eigenen Lande der Export nach Amerika auf gewissen Gebieten zu sinken beginnt und mit der Ausbildung eines eigenen Stiles unsere Produzenten gezwungen sind, dem amerikanischen Geschmack Rechnung zu tragen, dürfte nachstehende Skizze erwünscht sein.

Der Anstoß zur Hebung und Förderung der dekorativen Kunst war in Amerika nicht ein nationaler, sondern er ist — und zwar in bei weitem höherem Grade, als dies bei der Ausstellung von 1876 in Philadelphia empfunden wurde — auf englische Einflüsse zurückzuführen. Ohne Zweifel hat das große Publikum erst durch die Ausstellung von 1876 eine allgemeine Anschauung von dem eigentlichen Wesen der dekorativen Kunst und von ihrer Wichtigkeit als ein Faktor des Nationalwohlstandes gewonnen. Es gab zwar auch schon früher in den Vereinigten Staaten Künstler, die sich auf diesem Gebiete viel mit Studien, namentlich Raffaelischer Arbeiten beschäftigten, doch wurde dies von berufenen Beurteilern stets nur als eine Liebhaberei ohne bestimmte Ziele betrachtet, und in der That haben denn auch diese Studien keinerlei greifbare Gestalt gewonnen. Gleichwohl hatten schon vor der Ausstellung von 1876 zwei Holzbildhauer, Ed. und K. Fry, Vater und Sohn, aus England gebürtig, wo der Vater bis zu seiner Auswanderung thätig war, in Cincinnati einiges Interesse für ihre Kunst zu erwecken gewußt. Durch ihren Schüler, den Photographen B. Pitman, ebenfalls einen Engländer, kam die Holzschnitzerei vielfach in Aufnahme; junge Leute ergriffen sie als Gewerbe und sehr viele Dilettanten beschäftigten sich damit. Dies blieb jedoch durchaus auf Cincinnati beschränkt und wurde nur durch die Ausstellung — namentlich durch Arbeiten von Damen in Flachschnitzerei — allgemein bekannt.

Das Kunstgewerbe der Vereinigten Staaten konnte aus den empfangenen englischen Einwirkungen nicht lange Nutzen ziehen, da ihm das Material fehlt, auf welchem die Ausübung jeder Kunst heute basirt. Es giebt dort keine öffentlichen Museen, keine Privat-Sammlungen, nur wenig geschmackvoll eingerichtete vornehme Häuser voller Kunstschätze, keine Architektur — nichts von alledem, was zur Wiederbelebung des Kunstgewerbes in England so viel beigetragen hat. Ebenso wenig ist auf andere Weise der Stoff leicht zugänglich, denn das auf eiligen Reisen im Auslande gesammelte Material ist bald erschöpft. Es blieben den Amerikanern, um zu besseren Zuständen zu gelangen, somit nur zwei Wege: entweder man beschränkte sich darauf, fremde Arbeiten in ihren Grundzügen, wenn nicht in allen Einzelheiten zu reproduziren, oder man mußte eigene, neue Wege einschlagen, für deren Beurteilung nun inzwischen eine genügend lange Zeit verstrichen ist. Ein Umstand hat sie in allen ihren Unternehmungen materiell in hohem Grade begünstigt — die ungemein große Anhäufung von Reichtümern in einzelnen Ständen, wodurch die Kunsthandwerker in den Stand ge-

setzt worden sind, ihre Ideen in ähnlich, wenn nicht gleich prunkvoller Weise auszuführen wie zur glänzendsten Zeit der Renaissance. Wenn es einesteils ein Vorrecht und eine Pflicht der

Fig. 2. Fenster von J. La Farge.

Reichen ist, Künstlern und Kunsthandwerkern günstige Gelegenheit für die Bethätigung ihres Könnens zu gewähren, so liegt es andererseits — bei dem Überwiegen von Handels-Interessen in den Vereinigten Staaten und bei der Unsicherheit von Wertbestimmungen für Kunstgegenstände — nahe, daß Personen dieser Art sich eher an dem Nimbus genügen lassen, fremde Arbeiten zu besitzen, die ohne Frage anerkannt sind, als daß sie umfangreiche Aufträge amerikanischen Künstlern anvertrauen sollten, welche sich ihre Sporen auf diesem Felde erst noch zu verdienen haben. Da die Kunsthandwerker gewissermaßen auf sich selbst gestellt und auf ihre eigenen Hilfsquellen angewiesen waren, so hat sich als Folge davon zweierlei ergeben: zunächst und als wichtigster Faktor ein den amerikanischen Arbeiten besonders eigentümliches Cachet, das man zwar jetzt noch nicht als „amerikanische Schule" bezeichnen kann, woraus aber bei einer Fortdauer der gegenwärtigen kunstgewerblichen Richtung wohl eine solche hervorgehen könnte. Es dürfte dies zunächst als der Beginn einer eigenartigen Dekorationstheorie anzusehen sein, welche gewisse übereinstimmende Grundzüge in den Entwürfen herbeizuführen bestimmt scheint, und zwar sowohl in der Stilisirung der natürlichen Formen, als in der Entwickelung bestimmter Farben-Schemata. Als zweites der bezeichneten Ergebnisse darf man eigenartige Verfahrungsweisen, einen größeren Kreis von zur Verwendung gelangenden Stoffen, kurz — für Amerika bezeichnend — technische Fortschritte verschiedener Art nennen; ferner das Entstehen von Fabriken von Kunstgeweben, Erfindungen in der Glasfabrikation und neue Zusammensetzungen von Metallen für künstlerische Zwecke. Erfindungen aller Art folgten einander, von denen natürlich manche wertlos, andere von Bedeutung waren. Letztere setzten kommerzielle Interessen in Bewegung und diese müssen bei einer Betrachtung der Leistungen der amerikanischen kunstgewerblichen Bewegung ebenso in Betracht gezogen werden wie der künstlerische Standpunkt. Der Wunsch und die Notwendigkeit, schnell Motive zu finden, führte dazu, daß sich die Kunsthandwerker in den meisten Fällen auf die Natur angewiesen sahen, wenn veränderte Bedingungen sie zur Anwendung veränderter Proportionen nötigten, und da ein solches Zurückgreifen auf die Natur fast immer eine ganz unbedingte Anlehnung an sie zur Folge hat, so sind demgemäß in rein amerikanischen Arbeiten die Grenzen zwischen Naturalismus und Stilisirung weit weniger streng gezogen als bei denen anderer Länder. Dieser Hang zum Naturalismus in der dekorativen Kunst könnte leicht zu Übertreibungen führen, bestände er nicht

glücklicherweise bei solchen Personen, deren künstlerische Erziehung ebenso alten Datums als streng methodisch ist. Die Männer, welche in New York an der Spitze der kunstgewerblichen Arbeit stehen und von deren Werken zunächst die Rede sein soll, sind Künstler, die ihren Ruf in der hohen Kunst erworben haben, in der Kunstlitteratur erfahren und durch ihr Urteil befähigt, sich selbst zu zügeln. Erwähnenswert unter ihnen ist John La Farge, dessen künstlerische Anlagen gleichmäßig gut ausgebildet sind, und der die Kunst und ihre Ausdrucksformen in den verschiedenen Ländern und Zeiten mit Eifer und Verständnis studirt hat. Dasselbe gilt von Samuel Coleman, Louis P. Tiffany, Augustus St. Gaudens und anderen. Bei diesen Männern ist es nicht wahrscheinlich, daß sie bei der Wahl neuer Wege ihre ganze Schule verleugnen, vielmehr werden sie durch ihre Erfahrungen vor künstlerischen Exzessen bewahrt bleiben, wie sie es bisher geblieben sind.

Der Ursprung des sich bethätigenden Interesses für das Kunstgewerbe knüpft in hervorragender Weise an die Glasfabrikation an, in welcher La Farge zu experimentiren begann, als er vor einigen Jahren durch ein Leiden gezwungen wurde, das Malen aufzugeben. Aus diesen unscheinbaren Anfängen sind mit der Zeit wertvolle, zum Teil patentirte Erfindungen hervorgegangen und der Gebrauch künstlerisch bearbeiteten Glases hat beträchtliche Veränderungen erfahren. Das erste Patent wurde für ein opalisirendes Glas erteilt, und weiterhin sind noch andere Vervollkommnungen der Fabrikation eingeführt worden. Eine davon ist das Aneinanderschmelzen von Glasstücken für Fenster ohne die Anwendung von Blei, eine andere ist die Herstellung von Formen in Glas, welche Effekte hervorzubringen imstande sind, wie sie vorher nur durch Malerei oder Plattirung zu erzielen waren. In welcher Weise es La Farge gelungen ist, die Schwierigkeiten der künstlerischen Behandlung des Glases zu überwinden, zeigt sich namentlich an einer Reihe von unlängst vollendeten Fenstern, davon eins Blumen in direkt zusammengeschmolzenen Stücken in einer nach jeder Richtung vortrefflichen Ausführung zeigt, ohne daß eine Spur des Schmelzprozesses bemerkbar ist. Bei einem zweiten Fenster in japanischer Manier ist eine täuschend natürliche Wirkung der Blumen durch das andere neue Verfahren — das Gießen des Glases in Reliefformen — und das auf diese Weise hervorgerufene Spiel des Lichtes erreicht worden. Die Glasarbeiten von Tiffany, deren letzte bedeutende eine große Wand im Weißen Hause zu Washington war, wobei die für eine künstlerische Wirkung wenig glücklichen nationalen Embleme einen bedeutenden Platz

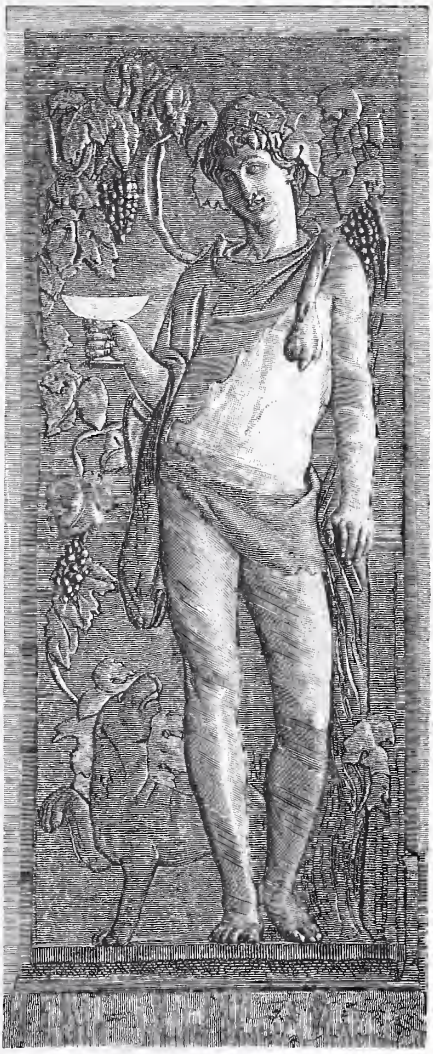


Fig. 3. Bacchus, Intarsia-Relief von Gaudens.

einnehmen, sind weniger durch ihre Farbe, als durch geistvolle und schöne Zeichnung wirksam.

Die weitaus hervorragendste Arbeit der neueren Zeit aber ist die von La Farge und dem Bildhauer St. Gaudens ausgeführte Decke in dem zugleich zur Bildergalerie bestimmten Speisesaale des bekannten Millionärs Vanderbilt. Das einzige Seitenlicht des fünfundvierzig zu dreiundzwanzig Fuß großen Saales kommt durch das daranstoßende Gewächshaus, während er

in der Hauptsache durch Oberlicht erhellt wird. Hierfür sind sechs von den zwanzig Feldern der Decke bestimmt, welche einfache Muster, meist in opalisirendem, mit farbigen Flüßen besetztem Glase enthalten. Die weiteren vierzehn Felder kranz umgeben, dessen Blätter aus grünem Serpentin bestehen; zu beiden Seiten sind in eingelegter Perlmutter Tauben mit ausgebreiteten Flügeln angebracht, welche Bänder halten. Das Feld ist von einem Kranz in Goldbronze in

Fig. 4. Bibliothek des Herrn Tiffany.

sind von Mahagoni in Eichenholz eingelegt, zwischen den eichenen Balken mit einer doppelten Mäander-Borte in Perlmutter dekorirt, im übrigen aber durchaus verschieden von einander behandelt. In den vier Eckfeldern bildet das Hauptstück ein Apollokopf, Flachrelief in mattgoldiger Bronze, von einem reliefirten Lorbeerschillernden Tönen und dieser wiederum von einem Eierstab-Fries in altem Eichenholz umrahmt. An der einen Seite der Decke des Saales zeigen zwei Felder allegorische Darstellungen von Sonne und Mond in kleinen, aus verschiedenen Metallen und Perlmutter hergestellten Figuren; in dem zwischen diesen liegenden Felde

ist in der Mitte das Datum des Baues in erhaben aus Elfenbein geschnittenen römischen Zahlen auf einem Ornament von eingelegtem Perlmutter angebracht, während sich an den beiden Enden Kränze von grünem Serpentin

talitas“ und „Amicitia“ in Buchstaben aus Elfenbein und von Kränzen mit Beeren von Elfenbein und Korallen umgeben. Die vier paarweise an den Enden placirten Hauptfelder sind mit den Figuren von Bacchus, Ceres, Po-

Fig. 5. Ecke im Speisezimmer des Herrn Tiffany.

mit Beeren von Korallen und Elfenbein befinden. In dem korrespondirenden Felde der anderen Seite sind gefaltete Hände mit Ölzweigen, von Weinlaub umgeben, geschnitzte Köpfe und große Blumen in Relief angebracht, deren Kelche mit Perlmutter eingelegt sind. Seitlich von diesen folgen zwei Füllungen mit den Worten „Hospi-

mona und Aktäon nach Modellen von Ed. Gaudens geschmückt, von denen die Abbildung 3 die erste ohne die Umrahmung darstellt. Die Figur ist in Flachrelief in Mahagoni geschnitzt, die Fleischteile mit hellfarbigem Marmor eingelegt. Der Kranz und das Blattwerk sind von mattgrüner Bronze, die Schale eingelegtes Perl-

mutter. Die Herstellung dieser Decke, welche trotz ihrer so vielfach verschiedenen Materialien und Farbentönungen in ihrer Gesamtheit sehr gut zusammengestimmt ist und wirkt, hat eine ungemein große Zahl von Versuchen aller Art nötig gemacht, und es steht zu hoffen, daß die bedeutenden Opfer an Zeit und Arbeit, welche darauf verwandt wurden, sowie die gewonnenen mannigfachen Erfahrungen nicht ohne Nutzen für die Zukunft bleiben werden. Einstweilen legt sie ein Zeugnis für die Schwierigkeiten ab, mit denen Künstler, welchen Arbeitsquantum und Zeit zugemessen sind, hier so lange zu kämpfen haben werden, bis es der amerikanische Bauherr gelernt hat, daß Kunstwerke nicht auf mechanischem Wege und mit der Schnelligkeit von Maschinenarbeit produzirt werden können.

Weniger hervortretend als in manchen anderen Zweigen war die Entwickelung der dekorativen Kunst in der Einrichtung und Ausschmückung von Interieurs, welche so plötzlich und in solchem Umfange Mode wurde, daß der Nachfrage nach geschulten Kräften sehr bald nicht mehr zu genügen war. Bei der bekannten Ungeduld der Amerikaner mußten die ersten Versuche natürlich in der vollständigen Reproduktion bekannter Stilgattungen bestehen, was ja bis zu einem gewissen Punkte leicht ist. Die Architekten richteten nach Büchern und Mappen frischweg griechisch, römisch, gotisch, im Stile Heinrichs II., Ludwigs XIV. u. s. w. ein; alle diese Einrichtungen haben zweierlei gemeinsam — den Luxus und den Mangel an Ruhe. An Geld hat es nicht gemangelt. Eigentümlich ist es, daß hierbei gerade mit den fremdartigsten Dekorationen — den maurischen und japanischen — die meisten Erfolge erzielt worden sind, vielleicht, weil man nicht einmal den Versuch machte, sie unseren Gewohnheiten und Bedürfnissen zu akkomodiren und zwischen ihnen wie in einem fremden Lande lebte. Anfangs stand das Japanische im Vordergrunde der Mode, trat aber etwas zurück, als das Bekanntwerden sehr schöner Holzschnitzereien nach Vorbildern aus mohammedanischen Tempeln des nördlichen Indiens und anderer dorther stammender Gegenstände die Einrichtung maurischer Interieurs in Schwung brachte. Allmählich hat sich dann aus der reinen Nachahmung dieser Stilgattungen eine freiere Behandlung entwickelt, und es sind auf diese Weise ansehnliche Erfolge erzielt worden, von denen die beigegebene Illustration eine Anschauung geben mag. (Abb. 4.) Für Wand-Dekoration im großen Stil ist bisher wenig geschehen; zwar tauchten eine kurze Zeit hindurch italienische Freskomalereien auf, doch werden diese am besten vergessen. Neuerdings sind mehrere gute Deckengemälde ausgeführt worden, worunter diejenigen in einem Raume hervorragen, welcher den oben genauer beschriebenen Speisesaal mit einem maurischen Rauchzimmer verbindet. Dieser Verbindungsraum ist in italienischer Architektur und die allegorischen Malereien darin nach Entwürfen von La Farge ausgeführt. In dem neuen Metropolitan-Opernhause rühren die Dekorationen des Proscениums und der Decke von Gathrop und Maynard her, neben welchen noch Blashfield als Urheber einiger Deckengemälde zu nennen ist.

Neben dem durch Verhältnisse bedingten äußerlichen Streben nach Originalität in dekorativen Arbeiten sind auch ernsthafte theoretische Versuche nach dieser Richtung hergegangen. Der bereits genannte Herr Pitman trat an die Spitze einer in Cincinnati begründeten Zeichenschule, durch welche gefördert die Holzbildhauerei schnell zu großer Bedeutung gelangte. Das Programm der Schule stellt als ihr vorzugsweises zuerst zu erstrebendes Ziel das ernste und eingehende Studium natürlicher Formen und ihre den jetzigen Erfordernissen angemessene Verwendung auf. Herr Pitman schließt Renaissance-Formen völlig aus (!) und beschränkt seine Schüler ganz auf das Pflanzen-Ornament, unter besonderer Berücksichtigung der Flora des Ohio-Thales; ein interessanter Versuch, dessen Resultate abzuwarten sind. Der schon gekennzeichnete Hang zum Naturalismus macht sich namentlich in der Holzbildhauerei geltend, und die beiden Abbildungen aus diesem Zweige der Technik — die Kopfleiste und ein Schränkchen (Abbild. s. S. 232) — erscheinen geeignet, eine Vorstellung von ihren Leistungen zu geben.

Erwähnenswert dürfte auch die Herstellung von Töpferware in Cincinnati sein, welche ebenfalls durchaus selbständig entstanden und zuerst von Damen aus Liebhaberei betrieben worden ist. Die Versuche einer Dame erregten auf der Pariser Ausstellung von 1878 einige Aufmerksamkeit, aber bedeutungsvoller als diese Arbeiten war die Sache an sich, denn sie führte zu gründlicheren Untersuchungen der im Lande vorkommenden Thonarten, welche gute Resultate

ergaben. Die von Frau George Ward Nichols begründete Fabrik produzirt mit günstigem Erfolge die als „Rockwood" bekannte crêmefarbige Ware, mit welcher der gelungene Versuch unternommen worden ist, den Gegenständen des gewöhnlichen Hausgebrauchs bessere Formen zu geben. Bei einer unlängst stattgehabten Wohlthätigkeits-Ausstellung waren die zur Schau gestellten Ohio-Töpferwaren die besten, welche bisbisher an die Öffentlichkeit gekommenen sind und zwar nicht allein an Qualität, sondern auch an Farbe und Ornament, bei welchem Gold sehr reichliche Verwendung findet; ganz besonders hervorragend war ein großer Krug mit ornamentalen Goldrauten, Bäumen und Wild.

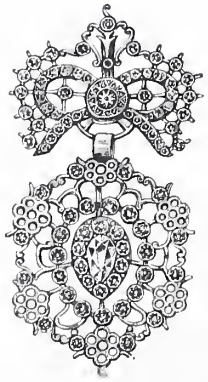
In die Augen springende Züge der kunstgewerblichen Bewegung sind auch das ihr von Fabrikanten entgegengebrachte Interesse und die von ihnen gegebenen Anregungen. So ist vor einigen Jahren von einer bedeutenden Papier-Tapeten-Fabrik eine Konkurrenz veranstaltet worden, die indirekt bemerkenswerte Resultate ergeben hat. Unter mindestens fünfzig Entwürfen von professionirten amerikanischen und ausländischen Zeichnern für Tapeten erhielten die drei Preise Frauen, deren künstlerische Thätigkeit auf einem ganz anderen Felde gelegen hat. Obschon die Arbeiten technisch unreif, waren sie durch Originalität der Zeichnung und neue Farbenzusammenstellungen ausgezeichnet. Der mit dem ersten Preise von 1000 (?) Dollar bedachte Entwurf erinnert durch die Freiheit und Kühnheit der Zeichnung sowie durch die innige Vertrautheit mit der Natur an japanische Arbeiten. Auch die Herren Tiffany und Coleman haben sich mit der Anfertigung von Tapetenmustern beschäftigt, und seitens der Fabrikanten sind alle in vollkommenster Weise ausgeführt worden. Sie zeigen zartfarbige, helle Grundtöne mit reicher Verwendung von Gold, Silber und anderen metallisch glänzenden Farben. Es sind verschiedene Ansichten bezüglich des Wertes einer künstlerischvorbereitenden Ausbildung für das Entwerfen von Tapeten und Teppichen laut geworden, da eine solche der bisher in den Zeichenschulen der amerikanischen Fabriken befolgten Methode entgegengesetzt ist, nach welcher technische Lehrlinge, wenn sie in ihnen verbleiben, allmählich zu Zeichnern aufrücken. Da hierbei deren künstlerische Ideen sich immer nur ihrem technischen Vermögen anpassen können, so bewegen sie sich — ist dasselbe nicht gerade ein ausnahmsweises — in ausgetretenen Bahnen, und Fabrikanten, welche auf diese Weise keine brauchbaren Entwürfe erlangen, bleiben für den größten Teil ihrer Produkte auf die Inanspruchnahme fremder Hilfe angewiesen.

Der Ansicht von der Notwendigkeit einer künstlerischen Vorbildung gemäß sind nun verschiedene Schulen errichtet worden, die von zahlreichen, namentlich weiblichen Schülern besucht werden. Ihr zwei Jahre umfassender Kursus beginnt mit den Elementen des Zeichnens, schreitet dann zum Kopiren der natürlichen Formen, zu ihrer Zusammensetzung, zum Stilisiren von Blättern und Blumen im einzelnen, und zu Kombinationen von geometrischen und natürlichen Ornamenten vor. Neben den Übungen hierin gehen Unterweisungen in der kunstgewerblichen Litteratur, im Stil, im Kopiren klassischer Ornamente, und der Kursus schließt mit der Anfertigung von Zeichnungen für die Druckform und den Webstuhl. Die am rationellsten geleitete dieser Schulen steht unter der Direktion der Frau F. E. Cory, welche mehrere Fabrikanten für ihr Bestreben interessirt hat, das Entwerfen von Teppichmustern bis in die kleinsten Einzelheiten genau kennen zu lernen, und durch diese Herren den sonst für Frauen aufs strengste verpönten Zutritt zu den Zeichensälen der Fabrik erlangt hat. Sie konnte so Umfang und Grenzen der Maschinen-Arbeit praktisch kennen lernen, hat eine Zeitlang Entwürfe für die Fabrikanten angefertigt, und eins der Hauptstücke in ihrer Schule ist ein Jacquard-Webstuhl, für den brauchbare Entwürfe herzustellen das Ziel ihrer Schüler ist. Die Fabrikanten haben dieser Schule durch Einladungen zum Besuch ihrer Fabriken und Ankauf von Entwürfen mannigfaches Interesse zugewandt. Es ist noch zu früh, über das Resultat dieses Versuchs urteilen zu können, wenigstens soweit derselbe auf eigenartigen Ideen beruht und von den betretenen Wegen abweicht. Der auch außerhalb Amerikas bekannte Herr Charles G. Leland hat in Philadelphia reges Interesse für das Kunstgewerbe erweckt und ihm gute Dienste durch die Herausgabe einer Folge von Handbüchern geleistet, welche sowohl technische Unterweisungen als eine Darlegung seiner Zeichen-Theorien enthalten.

Ebenso eigenartig wie mit der Zeichnung verhält es sich bei amerikanischen Arbeiten mit der Farbe. Auch damit ist man wieder auf sich

selbst gestellt, und obschon der Einfluß englischer Farbengebung in kunstgewerblichen Arbeiten recht bedeutend war und sie besonders von Fabrikanten nachgeahmt wurde, so ist dieser Einfluß doch bei speziell amerikanischen Produkten nicht bemerkbar. Die amerikanische Farbe hat ihre eigenen Merkmale und bleibt, gleich der Formengebung, bei der unmittelbaren Anlehnung an die Natur. Wenn es möglich wäre, die Sache mit einem Worte wiederzugeben, so ließe sich amerikanische Farbe als Ausdruck der Bedeutung einheitlicher Farbentönungen bezeichnen. Als ein diese Bezeichnung erläuterndes Beispiel mag ein Thürvorhang erwähnt werden, auf dessen hellgelbem Grunde ein Gefäß mit einer Fülle von durchaus naturalistisch gehaltenen Rosen und Blattwerk gestickt ist, die Rosen in tiefem Rot, die Blätter olivenfarben und braun mit häufiger Anwendung von mehr in das rote und gelbe spielenden Tönen. Das Mittelstück zeigt somit unmerkbare Abstufungen von gelbrot zu gelb und gelbgrün, und geht dann in blaßgelben Knospen und zarten Blättern in die Farbe des Grundes über. Wohl das bedeutendste Stück an schöner Farbe und prächtiger Stickerei ist ein unter der Leitung von La Farge für Herrn Vanderbilt angefertigter Vorhang, auf welchem die Abenteuer des Äneas in Karthago dargestellt sind. Die Stickerei ist auf goldumrahmter Leinwand mit Seide und Gold, die Legenden sind in erhabener Goldstickerei ausgeführt; die Farben, wenn auch gedämpft gehalten, sind doch voll und leuchtend. In einem anderen, nach Zeichnungen des genannten Künstlers angefertigten gestickten Vorhange mit einer Art von landschaftlicher Darstellung hat er unbedenklich die Perspektive angewandt. Man sieht, „Stil" ist in Amerika noch ziemlich unbekannt! Eine der ersten Schwierigkeiten, welcher die Künstler bei diesen Arbeiten begegneten, war die Unmöglichkeit, geeignete Gewebe zu erhalten. Zwar hatte einer derselben eine Sammlung europäischer und orientalischer Kunstgewebe zusammengestellt, doch war dieser Vorrat bald erschöpft, und Entfernung wie Zeitmangel verhinderten seine rechtzeitige Ergänzung. Infolge hiervon ließen sich findige amerikanische Seidenfabrikanten zu Versuchen bereit finden und erzielten zufriedenstellende Resultate, so daß jetzt in Amerika die reichsten Stoffe von vortrefflichem Gewebe hergestellt werden. Das bemerkenswerteste Resultat dieser inzwischen längst aus dem Stadium der Versuche getretenen Thätigkeit, welche sich bereits einen Markt für ihre Stoffe erobert hat, ist die Darstellung verschiedener Töne durch neue Arten von Anwendung des Webeschiffchens. Auch bedruckte Stoffe nach eigenen Zeichnungen werden fabrizirt und es existiren davon einzelne sehr schöne Proben in japanischem Geschmack.

Hervorragende Marmor-Arbeiten sind neuerdings für Innen-Dekorationen zur Ausführung gelangt. In Möbeln können die Amerikaner keine Ansprüche auf Originalität machen, sind vielmehr Eklektiker. Gute, klare und nicht von Ornament überwucherte Formen zeigen die Arbeiten eines jungen Architekten Ed. B. Brigdon, der in schönen Luxusschränken Mahagoni-, Glas- und Messing-Einlagen zu glänzenden Effekten kombinirt. Herr Tiffany benutzt häufig die farbige Wirkung des Kupfers, welches er auch in Verbindung mit Leder anwendet. Ein von ihm komponirter Schirm mit einer Darstellung des heiligen Georg in Glasmosaik als Mittelstück ist mit Leder montirt und hat Griffe und Füße von getriebenem Kupfer. Lockwood de Foreſt hat der Möbeltischlerei gute Dienste durch die Einführung indischer Ornamente erwiesen, welche als Füllungen häufige Verwendung finden.



Kassette, Ebenholz mit Silber. Entw. u. ausgeführt von R. Meyer in Stuttgart.

Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen zu Nürnberg.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

II. Die modernen Arbeiten.

In der Einleitung zum vorigen Bericht wurde bereits hervorgehoben, daß die Beteiligung des Auslandes an der Ausstellung eine geringe ist: das Referat, welches übrigens nicht alles Bemerkenswerte aufzählen, sondern nur in großen Zügen ein Bild der Ausstellung geben soll, wird schnell mit dieser Partie fertig werden. Den regsten Anteil hat der ferne Osten an dem Unternehmen genommen: Japan hat eine sehr sorgfältige, umfassende und treffliche Auswahl seiner Leistungen unter eigenen Kommissaren nach Nürnberg gesandt und seine Abteilung in gewohnter Weise geschmackvoll und übersichtlich aufgestellt. Mit Recht erregt diese Gruppe weitaus das meiste Interesse und freudige Erstaunen der Besucher, welche doch meist nur die gangbare Mittelware japanischer Metallarbeiten kennen und zu sehen gewohnt sind. In Berlin, wo durch die vortreffliche Sammlung des so früh verstorbenen Dr. Riebeck gerade eine Reihe moderner Metallarbeiten allererster Qualität eingeführt wurden und die Firma R. Wagner (H. Pächter) stets derartige Arbeiten auf Lager hat, würde diese Abteilung weniger überraschend und verblüffend als durch ihre Fülle vielmehr imponirend gewirkt haben.

Wol den meisten Besuchern wird hier zum erstenmal klar werden, was die Japaner überhaupt können, was japanbegeisterte Kunstfreunde an dieser Kunst eigentlich bewundern. Andererseits widerlegen diese Arbeiten die lautgewordene Befürchtung, daß es mit der Kunstfertigkeit jenes Volkes zurückgehe. Man möchte glauben, daß eher das Gegenteil der Fall sei!

In technischer Hinsicht stehen die japanischen Metallarbeiten auf der höchsten Stufe des Könnens und lassen alle europäischen Arbeiten weit hinter sich. Es gilt dies sowohl von

der Herstellung des Materials, als der Verzierungsweisen: kann man auch in den Metallegirungen und Färbungen bei der großen Mannigfaltigkeit und Schwierigkeit, dies zu konstatiren, keinen direkten Fortschritt oder Neuheit nachweisen, so ist doch durch neue Kombinationen, namentlich durch vermehrte Verwendung des Silbers als Excipienten bei Tauschirarbeit, worin Erstaunliches geleistet ist, eine Erweiterung wirkungsvoller Dekorationsweisen geschaffen. An technischen Neuerungen ist uns neuerdings wiederholt die Verwendung der Galvanoplastik begegnet, die allerdings an Arbeiten in Nürnberg nicht zu bemerken war. Das Gießen mit verlorner Form steht noch völlig auf der Höhe früherer Zeit, wie einige figürliche Bronzen beweisen. Die Ornamentik zeugt davon, daß die Künstler auch heute noch an dem Urquell aller Schönheit, der Natur, lernen, aus ihr schöpfen, sie studiren und sich ihr gegenüber dasselbe feine Empfinden und verständnisvolle Eingehen bewahrt haben, wie ihre Altvorderen in früheren Zeiten. Dies beweist sowohl die Frische und Lebendigkeit, mit welcher Pflanzen und Tiere dargestellt werden, ohne irgendwie den geringsten Zug von Erstarrung oder stereotyper Wiederholung zu zeigen, als auch die Aufnahme neuer, erst durch Eröffnung des Landes eingeführter Pflanzen und Tiere, z. B. des Papagei, als Motive für Dekoration. Überall wo man in der Ausstellung Gefäßen und Geräten, in originaljapanischer Weise dekorirt, begegnet, einer Weise, welche, um ein treffendes Wort Lessings zu gebrauchen, den zu dekorirenden Gegenstand gleichsam wie ein leeres Blatt Papier behandelt, — da kann man sicher sein, hocherfreuliche Leistungen zu finden.

Sehr bedenklich sind dagegen eine Anzahl japanischer Arbeiten, denen wir früher hin und wieder begegneten, die hier aber in solchen Mengen auftreten, daß man sie nicht mehr als Versuche ansehen kann. Es sind das Gefäße von strenger, tektonischer, europäischen Mustern nachgebildeter Form, welche nach europäischen Stilgesetzen verziert sind. Als Schmuck sind dabei zum Teil europäische Ornamente direkt verwandt oder man hat japanischen Formen Gewalt angethan und sie in europäischem Sinne stilisirt. Alle diese Versuche, ohne Ausnahme, sind durchaus verfehlt: oft sind wahre Ungetüme dabei zu Tage gekommen. Und das ist ja erklärlich. Ebenso gut, wie vermutlich die Japaner noch viel mehr als wir den Versuchen europäischer Fabriken, in japanischem Stil zu arbeiten, schon von weitem ansehen, daß es europäische Arbeiten sind, ebenso erkennen wir in den kindlichen Versuchen der Japaner, im europäischen Geschmack zu schaffen, weit mehr das Ungeschick als die Japaner selbst. Der Vorrat an Formen, mit welchem unser Handwerk arbeitet, ist im Laufe von Jahrtausenden in organischer Entwickelung entstanden, ein Ausdruck einer immer weiter fortschreitenden Kultur. Diese Errungenschaft, an welcher ganze Völker, die vergangen sind, mit gearbeitet, sich zu eigen zu machen, völlig zu beherrschen und in sie einzudringen, wird einem Volk in wenigen Jahrzehnten ebenso wenig gelingen, als umgekehrt in Europa die japanischen mehr oder weniger willkürlichen und bizarren Formen statt der historisch gewordenen und als fester Besitz erworbenen Eingang finden dürften. Den japanischen Künstlern fehlt heute noch — und wir wollen hoffen, noch recht lange! — das Verständnis für europäische Formen und Dekoration gänzlich. Sie verstehen es, ebenen begrenzten Flächen europäischer Gebrauchsgegenstände, welche dies gestatten, ihren Dekor zu akkomodiren, z. B. Manschettenknöpfen, den Flächen von Etuis, Kastendeckel und ähnlichem; aber diese Sachen in europäischem Geschmack zu dekoriren, gelingt ihnen absolut nicht. Den umgekehrten Fall zeigt Christofle & Co.: hier finden wir Vasen und Geräte aller Art, sowohl von japanischer als europäischer Form in japanischer Weise verziert, erstere oft meisterhafte Nachahmungen der Originale — so glauben wir wenigstens, wenn wir kein Original daneben haben. Aber der Vergleich zeigt sofort den himmelweiten Unterschied zwischen beiden, er giebt den lehrreichen Hinweis, daß die japanischen Kunstformen nicht einfach nachzuahmen oder zu übertragen, sondern nur in beschränkter Weise an bestimmten Stellen zu verwerten sind — genau wie umgekehrt. Mit Bangen kann man nur der beabsichtigten Gründung einer Kunstakademie in Tokio, worüber auch wir berichtet haben, entgegensehen: beruft die japanische Regierung nicht ganz einsichtige Männer an die Spitze dieses Instituts, so ist gar nicht abzusehen, welches Unheil diese gewiß in bester Absicht unternommene Neuerung der Kunst des Inselreiches bringen kann.

Gegen die japanische Ausstellung tritt das Wenige, was China an Email, Persien an

Messingarbeiten, die Türkei an tauschirten syrischen Metallwaren, Indien an Moradabadarbeiten ausgestellt hat, sehr zurück; nicht als ob diese Arbeiten an sich schlecht oder unbedeutend wären: aber wir haben uns diese fast zur Marktware gewordenen Sachen schon derart übergesehen, daß man das Gute an ihnen gar nicht mehr beachtet.

Nur in mäßigem Umfang haben sich, wie schon erwähnt, die abendländischen außerdeutschen Staaten beteiligt. Von Elkington, als einzigem englischen Aussteller, war früher bei den galvanischen Nachbildungen die Rede. Von den Franzosen hat Barbedienne eine Reihe figürlicher Bronzen eingesandt, die an dieser Stelle immerhin hervorragen, aber doch nur als die gewöhnlichere Ware dieser großartigen Firma zu bezeichnen sind: Arbeiten von höchster Vollendung oder neue Versuche in technischer Hinsicht, wie man sie in dem glänzenden Magazin der Avenue de l'Opéra trifft, sind hier nicht zu finden. Christofle & Co. hat auch nichts anderes ausgestellt, als in seinem Berliner oder Pariser Lager täglich zu haben ist. In Italien liegt die Goldschmiedekunst überhaupt danieder: Massenartikel für die Fremden mit Korallen, Lapislazuli, Muscheln, Mosaik ꝛc., sind die hauptsächlichsten Erzeugnisse, denen sich aus antiken und Renaissancemotiven komponirte Schmucksachen anschließen. Was hier zu sehen ist, findet man in jedem Magazin größerer Badeorte. Castellani hat nicht ausgestellt. So gering der Geschmack der heutigen Italiener ist, so hoch steht auch in dieser Kunst noch zum Teil das technische Können: die Vase von Luigi Pierret in Rom (Fig. 2) mag davon ein Beispiel geben. Die Bronzearbeiten Italiens beschränken sich auf Nachbildungen antiker Statuen und Figuren, meist mit widerlich grüner Patina beschmiert. Fabergé in Petersburg mit seinen Nachahmungen antiken Goldschmucks ist früher erwähnt; ein norwegischer Goldschmied, Andersen in Christiania, fertigt Nachbildungen der reizvollen nordischen Silberfiligrane. J. Bossard in Luzern, dessen täuschend nachgemachter Renaissanceschmuck der Schrecken aller Sammler ist, bringt auch eine größere Gruppe vortrefflicher getriebener Arbeiten zur Ausstellung: auch mit diesen Stücken kann in unrechter Hand arger Mißbrauch getrieben werden. Von Spanien sind wir gewohnt, die tauschirten Quincaillerieware zu finden; größere Arbeiten, Prachtgeräte, Waffen ꝛc., wie sie Zuloaga fertigt, fehlen gänzlich.

In Österreich haben sich mehrere größere Bronzefabrikanten zu Kollektivausstellungen vereinigt. Zeigen die Arbeiten von Hollenbach, Dziedzinski & Hanusch, Kolbinger, Lux gerade keine direkten Fortschritte, so sind dieselben doch hocherfreulich gegen die Bronzearbeiten aus deutschen Werkstätten. Wir dürfen nicht bloß, sondern wir müssen es eingestehen, daß die Bronzearbeiten, welche Deutschland ausgestellt hat, als die kläglichste Gruppe der Ausstellung zu betrachten ist. — Ausgenommen müssen hier die figürlichen Bronzen von Gladenbeck & Sohn, S. Elster und E. Barillot in Berlin werden, welche, wenn auch an Zahl gering, doch durch ihre Qualität die Ehre Deutschlands auf diesem Gebiete retten. Trostlos aber wie gesagt, steht es um die deutsche Bronzeindustrie, soweit es sich um Haus- oder Ziergerät handelt. Als die ersten Arbeiten aus Messing — in Berlin, wo diese Industrie speziell zu Hause ist, cuivre poli genannt — auf dem Markt erschienen, da begrüßte man sie mit Recht als einen bedeutenden Fortschritt zum Besseren: hier hatte man doch wenigstens echtes Material, welches bestimmt schien, die widerlichen angestrichenen Zinkgußwaren zu verdrängen. Auch die Formen dieser ersten Bronzegüsse waren verständig, dem Material angemessen, so daß man alles Gute von dieser Industrie hoffen durfte. Aber statt nun den einzigen richtigen Weg einzuschlagen und die junge Industrie durch Verbesserung der Technik, Veredelung der Muster und Ornamente, Präzision der Herstellung und Sorgfalt der Durchbildung weiter zu fördern und zur Blüte zu bringen, geschah gerade das Gegenteil: „die Konkurrenz bemächtigte sich des Artikels", wie es ebenso schön als treffend heißt. Eine ganze Reihe Fabriken entstanden, namentlich hier in der Reichshauptstadt, welche einander weder Lust noch Verdienst gönnten und gegenseitig die Preise drückten; daß hierbei die Arbeit immer liederlicher, die Ware immer schlechter wurde, versteht sich von selbst. Vor allem mußte aber die Herstellung recht billig, daher alle Arbeit möglichst auf mechanischem Weg ausgeführt werden, woraus eine Verschlechterung der Muster unausbleiblich folgte. So ist denn diese Industrie nach gutem Anfang überraschend schnell verkommen und heute schon herrscht mit Recht eine heilige Scheu vor den Berliner Bronzen. Dies harte Urteil würde sich nicht mildern lassen, auch wenn die Be-

teiligung der Berliner Firmen eine lebhaftere gewesen wäre. Daß in Berliner Werkstätten hin und wieder ein besseres Stück gearbeitet wird, soll hiermit nicht geleugnet werden; aber der Umstand, daß solch ein Stück stets als etwas Außerordentliches angestaunt wird, ist nur ein

Fig. 2. Prunkvase, Silber getrieben von L. Pierret in Rom.

weiterer Beweis für das niedrige Niveau dieser Industrie.

Ganz ausgeschlossen sind bei dieser Betrachtung die Beleuchtungskörper, die demnächst an dieser Stelle eine gesonderte Behandlung erfahren sollen. Vielleicht hätten die Bronzen von Stotz in Stuttgart einen erfreulichen Gegensatz gegen die Berliner Arbeiten gebildet: leider waren nur wenige Erzeugnisse der Fabrik unter anderer Firma ausgestellt.

An Anstalten zur Hebung der Bronzeindustrie fehlt es ja nicht und hier in Nürnberg haben wir in erster Linie der Lehrwerkstätte für Feingießerei des bayerischen Gewerbemuseums zu gedenken. Die ausgestellten Arbeiten dieses Instituts sind fast durchweg Figuren: sie zeigen einen außerordentlich feinen und scharfen Guß und vortreffliche Ciselirung. Es ist erklärlich, daß sich diesen Anstalten meist Schüler besserer Qualität zuwenden, Bildhauer im engeren Sinn, die figürliche Arbeiten mehr kultiviren als das Ornament; ich habe oft von Schülern, die in die Praxis übergetreten waren, hören müssen, sie fänden ja in den Fabriken nichts zu ciseliren als — Formen: ein einzelnes Stück durchzuarbeiten, käme eigentlich nie vor. Doch ist den Fabrikanten nur teilweise die Schuld an solch tramigen Zuständen beizumessen: ein erheblicher Teil derselben trifft das kaufende Publikum, welches zum Verständnis für gute Sachen erst noch erzogen werden muß.

Weit besser stellte sich die deutsche Edelmetallindustrie dar, welche auf einigen Gebieten hocherfreuliche Leistungen aufwies. So zeigten die drei großen umfassenden Kollektivausstellungen der Pforzheimer, Hanauer und Schwäbisch-Gmünder Bijouteriewaren-Fabrikanten, welche große Fortschritte gerade diese für weite Kreise des Volkes arbeitende Industrie gemacht hat. An Stelle der noch vor zehn Jahren gewöhnlichen gepreßten Schmucksachen, elendester Muster mit schlechten Onyxen, sind wirklich gute Arbeiten in meist geschmackvollen Dessins getreten, — wobei von den Sport- und anderen Emblemen abgesehen werden mag: wenn man irgendwo ein erhebliches Steigen des Niveaus der Durchschnittsarbeiten konstatiren darf, so ist es hier der Fall, ein Faktum, welches weiter auf zunehmende Besserung des Geschmacks und Wachsen des Wohlstandes der mittleren Klassen einen erfreulichen Rückschluß gestattet. Welchen Anteil an diesem hocherfreulichen Resultat die staatliche Förderung hat, zeigt die sehr gelungene und instruktive Ausstellung der Kunstgewerbeschule zu Pforzheim.

Was sonst an Schmucksachen ausgestellt ist, rührt von wenigen Firmen her. Hugo Schaper vertritt würdig die Berliner Industrie mit seinen schönen, von ihm selbst entworfenen Arbeiten;

SILBERNE SCHALE VON A. OFFTERDINGER

Druck v Fr. Felsing München

Heliogravure v. F. Hanfstængl München.

gern hätten wir hier noch andere Firmen der Hauptstadt gesehen. Die Münchener bringen in ihrer Kollektivausstellung eine kleine aber vortreffliche Gruppe Frauenschmuck. Bedenklich scheint mir die hier und auch anderwärts versuchte Einführung der Rococoformen: die gelieferten Proben beweisen, daß unsere Zeit nichts mit diesen höchsten Ausdrucksformen dekorativer Kunst anzufangen weiß und daß man auf dem Wege simpler Nachahmung angeblich „willkürlicher" Ornamente nur zu wüsten, weil unverstandenen Produkten kommen kann.

Eigentliche Pracht- und Prunkgeräte, Ehrengeschenke und Luxusstücke sind in mäßiger Anzahl, namentlich aus Süddeutschland, ausgestellt. Allen voran ist hier zu nennen die prachtvolle Widmung des Königs von Bayern an seine Universität Würzburg, in Form eines Tafelaufsatzes von Prof. Hallreiter in München — ein Stück, welches noch späten Geschlechtern Kunde geben wird von der hohen Leistungsfähigkeit der Münchener Goldschmiedekunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Überhaupt enthält die „Kollektivausstellung der Münchener Goldschmiede und Juweliere" fast kein Stück, an dem man nicht seine wahre Freude hat: die jetzige Richtung der Münchener Kunst ist gerade der Edelschmiedekunst besonders günstig: die frische Erfindung, die selbst gelegentlich vor einem bedenklichen Schritt nicht zurückschreckt, und flotte Ausführung sticht erfreulich ab gegen die meisten norddeutschen streng tektonischen Arbeiten.

Die Berliner Werkstätten haben sich leider fast gänzlich fern gehalten; was hier geleistet wird, ist in Nürnberg nicht zu übersehen. So schön das Hauptstück der Berliner Gruppe, die Kassette von Otto Lessing, in technischer Hinsicht ausgeführt sein mag, so begründet ist doch der ihr gemachte Vorwurf der Überladung: man kann mit dem hier angebrachten Ornament bequem drei Kassetten dekoriren. Meyen & Co. in Berlin haben gut dekorirtes Gebrauchsgerät in Silber, Koch & Bergfeld in Bremen neben ihren gestanzten billigen Arbeiten auch einige größere Stücke ausgestellt: auch hier möchte man wünschen, daß dem Tafelgerät zum täglichen Gebrauch nicht allzu viel Schmuck zu Teil werde, welcher der bequemen Benutzbarkeit leicht hinderlich werden dürfte. Glänzend ist die Ausstellung von E. Schürmann & Co. in Frankfurt a./M., große Tafelaufsätze und Luxusgerät aller Art in vollendeter Ausführung; freilich benutzt die Fabrik die Kräfte unserer bewährtesten Ciseleure, der Herrn Prof. R. Meyer in Stuttgart und und A. Offterdinger in Hanau: die Tafel und Fig. 1 geben zwei Proben dieser schönen Arbeiten. Mit geringerer Anzahl, aber nicht an Güte geringeren Stücken hat sich L. Posen Wwe. ebenda beteiligt: das kleine Kabinett im Stil der Augsburger Arbeiten um 1600 ist vortrefflich.

Von den Arbeiten in echtem Material unterscheiden sich äußerlich gar nicht die Alfenideerzeugnisse der bekannten Fabrik von Henniger & Co. in Berlin, ja in Bezug auf bequeme brauchbare Formen des Tafelgeräts und Mannigfaltigkeit der Objekte rangirt die Fabrik vor allen anderen. Weniger einverstanden kann man mit der Durchbildung der größeren Stücke, Tafelaufsätze, Jardinièren ꝛc. sein: hier steht die reiche Ornamentation sowohl als die aufgewandte Mühe nicht im richtigen Verhältnis zu dem ziemlich wertlosen Material. Diese Durchbildung fordert ein edles Material, welches den Preis dieser Stücke kaum beträchtlich erhöhen würde. Die Arbeiten der Geißlinger Fabrik (Württemberg. Metallwarenfabrik) treffen im Verhältnis des Materials zur Form eher das Richtige.

Kirchengerät ist in überaus geringer Zahl vorhanden: die Arbeiten von F. Wüsten in Köln lassen das Ausbleiben Hermelings doppelt empfinden; Th. Prüfer in Berlin liefert auch für protestantischen Kultus geeignete billige Arbeiten in guten Mustern, die auch ärmeren Gemeinden erreichbar sind.

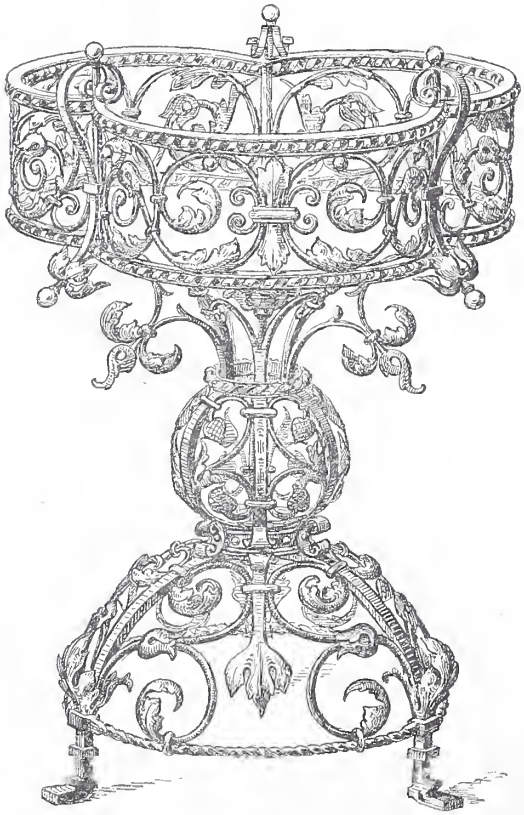
Eine Spezialität von Berlin sind die Arbeiten in Grubenschmelz; gemaltes Email fertigt seit einiger Zeit Ratzersdorfer in Wien. In vollendeter Ausführung stellen es die Schülerinnen der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie aus. Unter Hans Machts trefflicher Leitung ist hier ein neuer Zweig des Kunsthandwerks zur Blüte gediehen, dessen erste Früchte hier allgemein überraschen. Vorläufig handelt es sich dabei um Kopien alter Muster oder im Sinne der Alten gemalte Stücke: vielleicht giebt die Ausstellung Anregungen, diese schöne Technik nun auch weiter zu führen.

In Paris steht die Kunst der Emailmalerei seit langer Zeit wieder in höchster Blüte, erweckt und geschult an dem einträglichen Geschäft der Fälschung. Meist mag der Künstler seine Ar-

beiten bona fide verkaufen: in unberufenen Händen werden echte Limoges daraus. Vor den ausgestellten Arbeiten von P. Soyer in Paris wird vielleicht mancher glückliche Besitzer alter Emails Herzbeklemmungen fühlen, namentlich wenn er sich den schönen wurmstichigen Rahmen des Triptychons genauer ansieht.

Es bleiben noch einige Gruppen von Arbeiten in unedlen Metallen kurz zu berühren. Mit Recht erfreuen sich die süddeutschen Zinnarbeiten eines weitverbreiteten Rufes: und was Lichtinger in München u. a. darin leisten, ist allerdings des Rühmens wert. Freilich alles das ist Schaugerät, zum praktischen Gebrauch so gut wie ungeeignet. Denn wie soll man Gläser in einen Zinnfuß gekittet, oder Flaschen in Zinn fest montirt reinigen, ohne das Zinn mit der Zeit zu schädigen? Hier ist ohne Zweifel des Guten zu viel gethan: diese Ornamentik ziemt sich für Silberarbeit, aber nicht für ein Material, welches breite Behandlung verlangt, spiegelnde Flächen, die ein bequemes Putzen gestatten. Man komme nicht mit den Arbeiten der Briot-Enderlein: das sind gleichfalls Silberarbeiten, Schaugerät, die Gott weiß weshalb in Zinn gegossen sind. Auch die Alten waren nicht immer „stilvoll"! Das Richtige auf diesem Gebiet treffen Seitz in München, Held in Nürnberg und Kusterer in Augsburg mit ihren getriebenen Kupferwaren, die schön in der Form und praktisch zu brauchen sind.

Gewährt auch die Ausstellung keinen vollständigen Überblick über das gesamte Gebiet der Edelmetallindustrie, so entrollt sie doch ein erfreuliches Bild von dem regen Schaffen, welches allerorten herrscht, zeigt Fortschritte mannigfacher Art, giebt belehrende Aufschlüsse nach vielen Seiten hin und wird ohne Zweifel zu neuem und weiterem Streben aufmuntern. Für die Bevölkerung Süddeutschlands ist ihre Bedeutung doppelt hoch anzuschlagen: nach allen Richtungen, für den Fabrikanten und Laien, wird sie befruchtend und anregend wirken. Dem bayerischen Gewerbemuseum aber gebührt der lebhafteste Dank für diese Veranstaltung.



Blumentisch. Schmiedeeisen, schwarz mit Kupfer.
Entworfen von Hans Grisebach, ausgeführt von Paul Marcus in Berlin.
Höhe 0,86, Durchmesser 0,58 m. Preis 230 Mark.

Kunstgewerbliches von der Ungarischen Landesausstellung in Budapest.

Daß bei Industrie-Ausstellungen nicht immer die Förderung der Industrie der vornehmste Zweck ist, haben wir wiederholt erfahren. Nur pflegt man in Westeuropa dieses Verhältnis nicht einzugestehen, während die östlichen Völker aus demselben kein Hehl machen. So verleugnet man in Budapest keinen Augenblick das Bemühen, aus der diesjährigen Ausstellung daselbst so viel als möglich politisches Kapital zu schlagen. Nicht nur die Völkerschaften, welche mit den Bewohnern Ungarns unter einem Scepter vereinigt sind, nicht nur die Nachbarn im Südosten des Landes, auch ziemlich entfernte „Freunde" wurden zu korporativem oder Massenbesuch der Ausstellung veranlaßt; jeder Besuch solcher Art gab Gelegenheit zu Verbrüderungsfesten, Reden und Demonstrationen; und daß all die Bankette und Ausflüge den Fremden weder Zeit noch Stimmung ließen, das Ausgestellte anders als oberflächlich zu betrachten, das plaudern jetzt die französischen Gäste unbefangen aus, während die anderen diesen Umstand achtungsvoll verschwiegen halten. Wenn die meisten sich trotzdem entzückt äußern, so hat das seinen guten Grund, denn die Ausstellung ist ganz gemacht für Leute, welche unterhalten sein wollen, aber kein spezielles Interesse mitbringen. Das einst so dürftige „Stadtwäldchen" hat sich sehr hübsch herausgewachsen und ist durch die mit Palästen und Villen besetzte Radialstraße mit der Stadt verbunden worden, welche seit zwei Dezennien mit dem Aufgebote aller Kräfte eine große Stadt zu werden strebt. Und doppelt angenehm spaziert es sich zwischen den Baumgruppen, wenn bald hier bald dort ein phantastisches Bauwerk hervorlugt und zum Besuch einladet, sei es, um Natur- und Industrieerzeugnisse in Augenschein zu nehmen, sei es, um Gulyas mit Zigeunermusik zu genießen, oder sich von flotten Bosniakinnen (aus Pest) türtischen Kaffee kredenzen zu lassen. Es ist im kleinen der Prater von 1873. Das Schauspiel recht abwechslungsweise zu gestalten, ist nichts gespart worden. Dank der Gefügigkeit des Holzes sind durch die mehr als hundert „Hallen" und „Pavillons" alle erdenklichen Stile vertreten, sogar der Holzstil; ausgestellt ist alles irgendwie Ausstellbare aus den Ländern der ungarischen Krone (wozu noch die Reichsländer Bosnien und Herzegowina kommen); und man hat auch mancherlei Argumente gefunden, um gelegentlich über das Magyar Orszag hinaus zu greifen. So wurden beispielsweise auch ausländische Maschinen, Werkzeuge, neue Erfindungen ꝛc. zugelassen zum Zwecke der Belehrung der einheimischen Gewerbtreibenden und Landwirte, und wiederum zum Besten der Industriellen und der Kaufleute ein eigener orientalischer Pavillon eingerichtet.

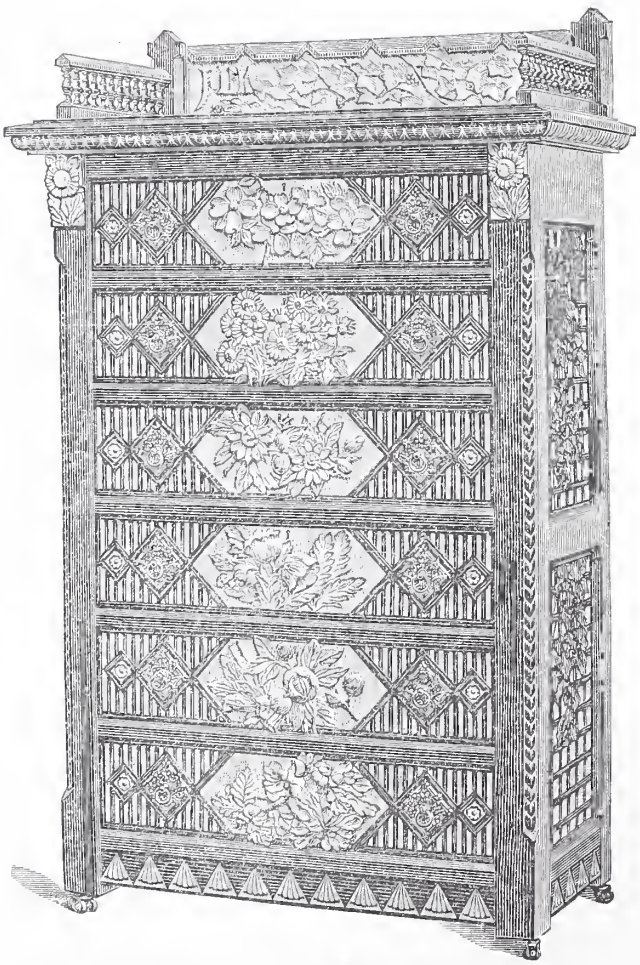
Der offizielle „Führer durch die Ausstellung" — beiläufig bemerkt unser einziges Hilfsmittel da der Katalog nur in magyarischer Sprache abgefaßt ist und ebenso fast ausnahmslos die Aufschriften in den Lokalitäten und an den Gegenständen selbst — giebt an, daß von den 8607 Anmeldungen auf die Thon- und Glasindustrie 115, Lederindustrie 181, Papierindustrie 74, Textilindustrie 320, Holzindustrie 185, Möbelindustrie und dekorative Einrichtung 182, Gold- und Silberarbeiten, Manufaktur- und Kurzwaren 129, vervielfältigende Künste 154 fallen. Was davon wieder zum Kunstgewerbe gehört, haben wir teils in der Industriehalle, teils in der der Hausindustrie, den Ländern Kroatien, Bosnien, dem Szeklerlande und den orientalischen Völkern eingeräumten Gebäuden zu suchen. In einem Flügel der Kunsthalle sind ältere kunstgewerbliche Arbeiten ohne Rücksicht auf die Provenienz ausgestellt, meistens aus geistlichem Besitz, worüber oben S. 190 ff. ausführlich berichtet ist.

Die Industriehalle bietet wenig Hervorragendes. Eine Reihe der bedeutendsten Geschäfte mit Fabriken oder Niederlagen in Ungarn verrät durch die ausgestellten Objekte, daß die geistige Leitung derselben in Wien ist, und andere folgen wenigstens den von Wien aus gegebenen Impulsen. Die beiden größten Etablissements für Keramik: Zsolnay in Fünfkirchen und Fischer in Pest (die letztere Fabrik ist die Nachfolgerin der durch ihre Imitationen berühmt gewordenen Por-

zellanfabrik von Fischer in Herend) sind von anderen Ausstellungen zur Genüge bekannt, und insbesondere von Zsolnay läßt sich leider nicht behaupten, daß er die rege gemachten Erwartungen erfüllt. Der Fall liegt ähnlich, wie bei Schütz in Cilli, welcher 1876 in München so großen Erfolg hatte, sich aber nicht auf der Höhe zu halten verstand. Auch Zsolnay's neue Erzeugnisse erfreuen durch die Schönheit des Materials und der Glasuren, schrecken aber ab durch die häufig barbarischen Formen und Dekors. Gutes Glas haben Giergl in Pest und Schreiber in Wien und Pest ausgestellt, treffliche Sachen in Schmiedeisen Arkay, Bronze steht gänzlich unter dem Einfluß von Wien, an Teppichen und Möbelstoffen kommt das Beste von Phil. Haas, der auch in Ungarn eine Niederlassung hat.

Viel reichere Ausbeute gewähren die oben bezeichneten Separatausstellungen, und vor allen anderen sind die Gewebe und Stickereien aus den verschiedensten Gegenden Ungarns und Siebenbürgens, aus Kroatien und Bosnien sehenswert. Die Methode, den Landmann mit Weib und Kind in der Nationaltracht in seiner Häuslichkeit, mit seinen Arbeitsvorrichtungen und seinen Erzeugnissen auf dem Gebiete der Textilkunst, der Schnitzerei u. s. w. zu zeigen, ist in Pest mit einer Konsequenz und in einem Umfange durchgeführt, wie wir es noch niemals gesehen haben; und es wäre zu bedauern, wenn diese ohne Zweifel mit vieler Mühe und großen Kosten hergestellten Zimmer nicht beisammengelassen und einem der hauptstädtischen Museen einverleibt würden. Interessiren die Beiträge aus den Komitaten als Beweisstücke für das Fortleben uralter Verfahrungsarten und nationalen Stils, so zeugen die Ausstellungen Kroatiens und Bosniens für das rege und verständige Streben, die dortigen Industrien exportfähig zu machen, ohne ihnen den natürlichen Charakter zu rauben. Auf einigen anderen Punkten mahnt die Ausstellung an die Dörfer Potemkins: hier erhalten wir den Eindruck des Echten und Gesunden.

—y.



Chiffonière von Pittmann in Cincinnati. (Vergl. S. 222.)

Die Konkurrenz für die Bronzethüren des Kölner Domes

ist aufs neue ausgeschrieben worden, aber in der Ausdehnung auf alle zwölf Thüren und in der Beschränkung auf fünf Künstler: Direktor Essenwein in Nürnberg, Architekt Linnemann in Frankfurt, Professor Otzen in Berlin, Professor Schneider in Kassel, Bildhauer Mengelberg in Utrecht, von denen nur der letztere an der ersten allgemeinen Konkurrenz sich beteiligt hatte. Diese hatte im März des Jahres 1880 einunddreißig Entwürfe vereinigt, von denen dreiundzwanzig die Preisrichter beschäftigt, aber nur zwei (darunter der Mengelbergsche) den zweiten Preis von je 2000 Mark errungen haben. Auf die vier Thüren der Westfassade beschränkt hatte sie für jede derselben zwölf Reliefs vorgeschrieben, unter genauer Angabe der biblischen (alt- und neutestamentlichen) Darstellungen, aber ohne irgend welche Bestimmung in Bezug auf die künstlerische Behandlung. Es konnte daher nicht überraschen, daß diese die größte Mannigfaltigkeit zeigte, wie in Betreff des Stiles, so namentlich in den Ausladungsverhältnissen der einzelnen Reliefs, von denen einige sogar aus fast vollrunden Figuren gebildet waren, unter vollständiger Verkennung der Bestimmung der Thüre überhaupt, besonders der Kirchenthüre. Diese nimmt an der Eigenschaft der Glasfenster teil, eine Abschlußwand zu sein und deswegen den Flächencharaktar möglichst zu wahren. Ja, er scheint noch in erhöhtem Maße gefordert zu werden durch den Zweck der Thüre, geöffnet und geschlossen, also beständiger Bewegung unterworfen zu werden, und gerade diese Beweglichkeit verlangt nicht nur eine möglichst dünne, sondern auch eine möglichst ruhige Fläche. Dazu kommt, daß das Portal mit seinen reichen Gliederungen in dem Bogenfelde wie in den Laibungen, also vor allem das frühgotische Portal, Ruhe in den Thüren begehrt, von denen es am allerwenigsten Konkurrenz erfahren möchte in Bezug auf seinen eigenen Reichtum figürlichen Schmuckes.

Von diesen Grundsätzen war die antike Kunst geleitet und im Anschlusse an sie die frühromanische Epoche, deren monumentale Thüren mit Vorliebe durch Erzguß hergestellt wurden. Dessen sind Zeugen vor allem die zwei großen und sechs kleinen Thürflügel, die sich am Aachener Münster erhalten haben. Sie sind durch profilirte, mit Eier- und Perlstäben verzierte flache Rahmen je in acht resp. drei Felder eingeteilt, die ganz schmucklos sind mit Ausnahme von je einem, welcher einen sehr streng stilisirten von Akanthusblättern umgebenen Löwenkopf zeigt. Noch einfacher als diese mit ihren klassischen Reminiszenzen in den Anfang des 9. Jahrh. zu versetzenden Erzthüren sind die beiden am Mainzer Dome erhaltenen Thürflügel. Sie sind in je zwei Felder geteilt durch einfach profilirte, nur wenig hervortretende Rahmen und ihre Verzierungen bestehen nur in eingegrabenen Inschriften, die sie als eine Stiftung des Erzbischofs Willigis († 1011) dokumentiren.

Erst im 11. Jahrh. begann man, an den Bronzethüren die Felder zu schmücken und zwar zunächst mit eingravirten Darstellungen, bei denen die Konturen mit Silberstreifen ausgefüllt resp. ausgehämmert, also tauschirt, nicht selten auch die Karnationsteile mit Silber oder Gold ausgelegt wurden. An den Domen von Amalfi und Salerno, an der Abteikirche von Monte-Casino, an St. Marco zu Venedig haben sich solche Thüren erhalten, die als griechische Arbeiten entweder ausdrücklich beglaubigt oder zweifellos zu erkennen sind und sämtlich dem 11. Jahrh., meistens dessen erster Hälfte, angehören. Die Darstellungen sind an einigen derselben nicht mehr leicht kenntlich, teils weil die eingehämmerten Silberfäden sich stellenweise gelockert und gelöst haben, wohl niemals ohne Mitwirkung äußerer Gewalt, teils weil der schwärzlich oxydirte Silberton mit der grünlichen Bronzepatina nicht mehr hinreichend kontrastirt. Daß diese spezifisch byzantinische Technik

in Deutschland keine Nachahmung fand, hatte wohl in dem hier inzwischen, namentlich durch den heil. Bischof Bernward von Hildesheim († 1022) zu verhältnismäßig hoher Vollkommenheit schnell entwickelten figürlichen Bronzeguß seinen Grund. Als seine Schöpfungen sind die beiden ehernen Thürflügel am Dome zu Hildesheim mit ihren sechzehn weit ausladenden Reliefs inschriftlich bezeugt. Nur um wenige Jahre jünger dürften die beiden Thürflügel am Dome zu Augsburg sein, auf deren fünfunddreißig Reliefs die Figuren schon etwas mehr zurücktreten. Die beiden Bronzethüren am Dom zu Gnesen mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des heil. Adalbert gehören erst dem 12. Jahrh. an und haben in Deutschland keine Nachfolge im Erzguß mehr erhalten, wohl aber in Italien. Hier scheint die erste mit Bronzereliefs bedeckte Thüre von St. Zeno zu Verona noch dem 11. Jahrh. zu entstammen und deutschen (der Tradition nach elevischen) Ursprungs zu sein. Der Umstand, daß die Gruppen wie die wulstartigen Einfassungsborten einzeln aufgeheftet sind, hat die Entführung mehrerer ermöglicht und schließt die Herstellung des Ganzen in einem Gusse absolut aus. Die Thüren an den Domen von Pisa, Benevent und Monreale sowie des Lateran in Rom, sämtlich reich figurirt, werden erst dem Ausgange des 12. Jahrh. zuzuschreiben sein. Anderthalb Jahrhundert später (1332) schuf Andrea Pisano die älteste Erzthür am Baptisterium von Florenz mit ihren herrlichen frühgotischen Flachreliefs. Neben ihr vollendete Ghiberti 1424 die zweite Thüre mit ihren zwanzig wunderbaren Hochreliefs, um 1452 die dritte Thüre zum Abschlusse zu bringen, die dem Übermaße des Reichtums, mit dem sie ausgestattet ist, den Namen: „Pforte des Paradieses“ verdankt. Diese Überladenheit, die nur in der höchsten künstlerischen Durchführung ihre Rechtfertigung findet, konnte nicht ohne Rückschlag bleiben. Er macht sich schon sehr bald an der Sakristeikirche des Domes zu Florenz, ungefähr ein Jahrhundert später in St. Marco zu Venedig und an der Peterskirche zu Rom geltend, und immer flacher und einfacher werden die Verzierungen an den Bronzethüren, die in Italien nicht ganz aufhören.

In Deutschland werden sie schon mit dem Schlusse der romanischen Periode durch die natürlich längst gebräuchlichen Holzthüren vollständig verdrängt. Diese suchen in der romanischen Epoche die Bronzethüren durch geschnittene Reliefs (wie an St. Maria im Kapitol zu Köln) nachzuahmen, bald aber eine eigenartige ebenso wirkungsvolle als praktische Gestaltung zu gewinnen durch kräftige Eisenbänder, welche die Eichenbohlen zusammen zu halten wie zu verzieren den Zweck haben. Die Verzierungen dieser aus den Angeln sich entwickelnden Bänder erstrecken sich, von rosettenförmigen Nägeln gehalten, über die ganze Thüre, deren Holzgrund überall sich zeigt, nur durch Schloß und Riegel stärker bedeckt. Diese Bedeckung nimmt erst größere Dimensionen an, als die ganze Thüre netzförmig mit Eisenschienen belegt wird, deren mit buckelförmigen Köpfen versehene Nägel wiederum zugleich konstruktive wie dekorative Zwecke verfolgen. Als endlich die an den Eisenstäben freigelassenen rautenförmigen Vertiefungen mit maßwerkdurchbrochenen Metalltafeln ausgefüllt werden, da schimmert das Holz nur noch spärlich durch, um ganz zu verschwinden, als diese Metalltafeln mit ganz flachen, auf dem Wege des Stanzens hergestellten Tier- und Pflanzenreliefs ausgestattet wurden. Sobald die Holzmöbel aus der früheren Plankenbehandlung in die von Rahmenwerk und Füllung übergingen, also gegen den Schluß des 14. Jahrh., versuchte man auch die Thüren mit Paneelverzierungen auszustatten. Wo es sich aber darum handelte, jene in den Rhythmus der sie umgebenden Architektur möglichst einheitlich eintreten zu lassen, da wurde sie wohl auch durch Pfosten und Maßwerk gegliedert, für welches sich in der Abweichung von dem Steinornament ein eigenartiger Holzstil herausbildete.

Könnte es nach diesem kurzen Überblicke über die Entwickelung der Kirchenthüren im Mittelalter den Anschein gewinnen, als ob der gotische Stil die Bronzethüren ausschlösse, so würden die italienischen Beispiele, namentlich die beiden ersten am Florentiner Baptisterium, dagegen Einspruch erheben. Diese haben freilich in ihren Reliefs den Thürcharakter nicht hinreichend respektirt, aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht so sehr architektonisch im Zusammenhange mit den Gebäuden, sondern vielmehr für sich selbst betrachtet wurden als Kunstwerke allerhöchsten Ranges, die den Ruhm der florentinischen Bildhauer resp. Goldschmiede im 14. und 15. Jahrh. bis zum Ende der Zeiten künden sollten.

Hieraus folgt, daß, was monumentale

Rücksichten empfehlen, um nicht zu sagen fordern, nämlich den Kölner Dom mit Erzthüren auszustatten, archäologisch nicht zu beanstanden, daß aber an ihnen der Flächencharakter um so mehr zu wahren ist, als es der gotischen Plastik unserer Tage nicht einmal recht gelingen will, leichtere Aufgaben ganz befriedigend zu lösen.

Es kann daher nur gebilligt werden, daß von dem zweiten Konkurrenzausschreiben im geradesten Gegensatze zum ersten Reliefdarstellungen nicht nur nicht verlangt, sondern ganz ausdrücklich ausgeschlossen werden. Dies hat zugleich den Vorteil, daß die Kosten sehr erheblich vermindert werden, da die Summe, welche früher für die Ausführung der vier Westthüren erforderlich gewesen wäre, jetzt vielleicht zur Beschaffung sämtlicher zwölf Bronzethüren nahezu hinreichen wird. Auf alle diese bezieht sich die Konkurrenz, von welcher am Schlusse der dafür vergönnten sieben Monate, trotz des etwas niedrig gegriffenen Preises von 2500 Mark, die Qualität der ausersehenen Künstler tüchtige Entwürfe mit Sicherheit erwarten läßt. Da unter ihnen nur ein Bildhauer, so wird zur Herstellung der geforderten Modelle fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen sein. Diese Modelle werden sich übrigens zunächst auf das Rahmenwerk beziehen, mag es in bloß profilirten Leisten oder in Blattornamenten oder gar in durchbrochenen Ranken bestehen, sodann aber auch auf die etwa zu Hilfe genommenen Pfosten- und Maßwerkstränge, resp. auf die vegetabilischen und animalischen Details, durch welche sie zu beleben sein möchten, endlich auf die mit festliegenden Ringen zu versehenen Löwenköpfe, die ausdrücklich vorgeschrieben sind, die aber auch mit Menschenköpfen abwechseln könnten, wie an Saint-Julien de Brioude in Frankreich, oder mit Greifenköpfen, wie am Dom zu Benevent. Das Rahmenwerk aber, der eigentliche Schwerpunkt des Ganzen, würde wohl in Bezug auf Solidität wie auf korrekte Eckenlösung, sogar in Bezug auf die Leichtigkeit die meiste Garantie bieten, wenn es je in einem einheitlichen Gusse hergestellt würde. Die hohe Leistungsfähigkeit der Berliner Erzgießerei, die neuerdings noch in den vorzüglich gelungenen Thüren der Ruhmeshalle die schwerste Probe bestanden hat, würde an dem Gelingen nicht den geringsten Zweifel gestatten. In die Füllungen ließen sich dann verhältnismäßig dünne Bronzetafeln hinter die Rahmen legen, mit denen sie durch ornamentale Knöpfe auf die zuverlässigste Weise zu verbinden, resp. zu verschrauben wären. Diese Füllungstafeln wären leicht mit eingravirten Konturfiguren auszustatten, mit Silber auszuhämmern, im Interesse der Solidität und des farbigen Kontrastes noch besser mit opakrothem Schmelz im Feuer auszufüllen oder auch der Abwechselung wegen mit Zinn auszulöten. Bei der Auswahl solcher Figuren wäre vielleicht die Geschichte des Domes, resp. derjenigen, die durch seine Pforten eingezogen sind, zu befragen, natürlich insoweit der projektirte Bodenbelag sie in seinen Kreis nicht aufgenommen hat. Eine Messingplatte, die wiederum verhältnismäßig dünn sein könnte, würde leicht die ganze Rückseite bedecken, ebenfalls mit dem Rahmen nach der Vorderseite aufs festeste vernietet. Für ihre Ausstattung würden die zahlreich auch in Deutschland erhaltenen ehernen Grabplatten die mannigfachsten Motive, figürliche wie ornamentale bieten und auch deren Ausfüllung mit Asphalt würde im Innern des Domes nicht den geringsten Bedenken unterliegen.

Diese rein metallische Behandlung dürfte vor jeder gemischten den Vorzug verdienen, also namentlich vor der Zusammensetzung aus Holzbohlen, die auf der Vorderseite ganz mit Bronzeplatten zu bedecken wären. Ein solcher Holzkern würde sie nicht nur dicker und schwerer machen, sondern auch den Einflüssen der Temperatur unterliegend die Metallbekleidung leicht in Mitleidenschaft ziehen auf Kosten der Solidität und noch mehr der Schönheit, die vor allem in dem sauberen Gefüge zu bestehen hat.

Da die Schönheit auch Mannigfaltigkeit verlangt, so werden die einzelnen Portale möglichst verschieden zu behandeln sein und um so reicher, je höher ihre Würde. Die durch die Steinpfosten geschiedenen Mittelthüren, die zusammen je ein Thor bilden, werden in der Disposition des Rahmenwerkes einheitlich zu gestalten und vor den Seitenthüren durch größeren Reichtum auszuzeichnen sein. Alles aber wird darauf ankommen, daß die ornamentalen Teile von Modelleuren gebildet werden, die nicht bloß in der gotischen Formensprache überhaupt, sondern auch in der so eigenartigen des Domes durchaus geschult sind, und daß nach vollbrachtem Guß die so wichtige Ciselirung in die berufensten Hände gelegt werde.

Da die zur Konkurrenz eingeladenen fünf Meister auch in dieser Hinsicht Gutes hoffen lassen, so wird dem Erfolge mit Vertrauen entgegengesehen werden dürfen. Schnütgen.

Bücherschau.

XXI.

Kunstgewerbliche Objekte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Mährischen Gewerbemuseum 1884—1885. Verlag von W. Burkart, Brünn 1885. — Preis Mk. 50.

Auf 99 Tafeln sind hier 134 von den gegen Ende des vorigen Jahres im Gewerbemuseum zu Brünn ausgestellten kirchlichen Kunstgegenständen durch Römmler & Jonas in Dresden im Lichtdruck klar und scharf wiedergegeben. Jede Tafel bezeichnet kurz den Gegenstand, seine Höhen- und Breitenverhältnisse, Ursprungszeit und Eigentümer. Diese Angaben finden sich übersichtlich zusammengestellt im Anschlusse an das von dem Direktor des betreffenden Museums Professor Aug. Prokop geschriebene Vorwort. Diesem folgen 16 Seiten Text in Großfolio, ein Abdruck des für die Besucher der Ausstellung herausgegebenen Führers. In 24 Gruppen ist hier mehr als ein halbes Tausend von Kunstsachen eingehend beschrieben. Jede Gruppe eröffnet ein Überblick über die geschichtliche Entwickelung des betreffenden Gegenstandes. Dieser Überblick, der sich hier und da sogar in Details verliert, verdient um so größere Anerkennung, als er, gemäß einer Eingangsbemerkung, in aller Eile hat zusammengesetzt werden müssen, wie es bei Ausstellungskatalogen die Regel ist. Durch ihn wurde es dem Besucher ermöglicht, den ausgestellten Objekten ihre Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen, sie gewissermaßen an den zuständigen Stellen einzufügen und sie so im Zusammenhange mit dem Ganzen um so leichter zu würdigen. Diese Aufgabe erfüllt auch jetzt noch die Abhandlung in ganz vortrefflicher Weise gegenüber den Lichtdrucktafeln.

Diese zeigen in der Regel je nur ein Objekt, zuweilen auch mehrere. Daß darunter auch moderne Aufnahme gefunden haben, ist wohl weniger zu beanstanden, als daß sie auf einzelnen Tafeln zwischen die alten gemischt sind. Übrigens sollte neueren Erzeugnissen der kirchlichen Kunst die Ehre der bildlichen Vorführung, wenigstens in einem größeren Werke, in der Regel nur dann zuteil werden, wenn sie als mustergültig nicht bloß in der einen oder anderen Beziehung, sondern auch in ihrer Totalität zu betrachten sind, was doch wohl nicht von allen hier vorgelegten wird behauptet werden sollen. Am wenigsten hat wohl das der Teynkirche nachgebildete Reliquiar Anspruch auf diesen Vorzug, der aber auch den Monstranzen Nr. 16 und 17, dem Kelche 24, dem Vortragkreuze 33, der Kasel 64, der Mitra 67 nicht wird eingeräumt werden können. Sie entbehren zu sehr des engen Anschlusses an alte Muster, denen sie nur zu entfernt und in abschwächender Nachahmung folgen, zu sehr die Hand des sich an die Stelle des Künstlers setzenden Architekten verratend, der ja mit den Stilgesetzen des betreffenden Materials nur selten hinreichend vertraut ist.

Von den alten Gegenständen giebt schon die Photographie zwei als Fälschungen zu erkennen, den romanischen Leuchter auf Nr. 79, der sich deutlich genug als Imitation verrät, und das emaillirte Triptychon Nr. 73, welches, wenn alt, dem 13. Jahrhundert zuzuweisen wäre, gegen die Versetzung in das 17. aber schon durch den Umstand geschützt sein sollte, daß in diesem die Technik des Grubenschmelzes vollständig verloren gegangen war. Es ist aus derselben (vielleicht norditalienischen) Fabrik hervorgegangen, in der auch das Flügelbildchen des Budapester Nationalmuseums ist verbrochen worden. Einige Gegenstände sind mangelhaft, andere sogar unrichtig datirt (stellenweise unkorrekter auf den Tafeln als in dem Text), so

das prächtige Kryſtallkreuz Nr. 30, deſſen übrigens vortrefflich modellirter Heiland wie Pelikan aus einer zweiten Periode ſtammt, die Kaſel Nr. 51, mit verkürztem Kreuz verrät ebenſo deutlich das 14. Jahrhundert, wie der Stabreſt auf Nr. 61 mit der ebenfalls faſt ausſchließlich durch Webetechnik hergeſtellten Standfigur des heil. Quirinus den kölniſchen Urſprung um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Derſelben Periode entſtammt die Burſa a auf Nr. 62, ein wegen der Nachbildung eines gewebten Deſſins doppelt intereſſantes Stickereiſpezimen, einer noch etwas früheren die Burſa b. Bei beiden erlauben übrigens ſchon die Quaſten eine annähernde Zeitbeſtimmung. Das italieniſche Elfenbeintriptychon Nr. 70 rührt mit der eingelegten Holzfaſſung aus der Zeit um 1400 her und das ebenfalls italieniſche alte Lederfutteral aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Auffallend iſt die verſchwindend geringe Anzahl von romaniſchen und frühgotiſchen Gegenſtänden; deſto reicher iſt die ſpätgotiſche Epoche vertreten, namentlich unter den Monſtranzen, die in ihren 16 alten Exemplaren eine hochintereſſante und lehrreiche Gruppe bilden. Sie zeigen im Gegenſatze zu den ſonſt in dieſer Periode faſt ausſchließlich vorherrſchenden Cylindermonſtranzen die heilige Hoſtie zwiſchen zwei Gläſern, alſo in einer entſchieden viel angemeſſeneren und würdigeren Ausſtellungsweiſe. Deswegen bildet regelmäßig ein rechteckiger mit runder Öffnung verſehener Behälter den Mittelpunkt, der durchweg architektoniſch ſo vorzüglich ausgebildet und umgeben iſt, daß einzelne für die Nachahmung nicht angelegentlich genug empfohlen werden können, ſo Nr. 6 a, die nur den Mangel hat, daß Fuß und Aufſatz nicht organiſch genug mit einander verbunden ſind, b, welche ebenſo klar in der Dispoſition wie in der Dekoration und von muſterhafter Einfachheit iſt, zumal wenn der etwas ſchwere Steinſchmuck beſchränkt wird, vor allem aber Nr. 9. Ihr meiſterhafter Aufbau und ihre vorzügliche Goldſchmiedetechnik, die ſich ganz beſonders in der originellen Ausbildung des Nodus und in der Löſung der ſo ſchwierigen Verbindungsfrage von Fuß und Aufſatz bewährt, weiſen ihr unter den kirchlichen Gefäßen dieſer Zeit eine hervorragende Stelle ein. Sie wird in ihrer architektoniſchen Gliederung, namentlich in dem Beſtreben, die äußerſt ſchlank aufſteigenden Strebepfeiler durch ſpielende Vertikalverzierungen auszugleichen, noch übertroffen von der herrlichen Monſtranz Nr. 18, die nur in der polychromen Zeichnung erhalten (wenn überhaupt je ausgeführt worden) iſt. Dem Schluſſe des 16. Jahrhunderts angehörig, aber in ihrer Architektur noch durchaus gotiſch erſcheint ſie im ganzen wie im einzelnen als ein wahres Meiſterſtück des Goldſchmiedegewerkes. — Der Kelch Nr. 21 iſt ein gutes Spezimen der ſo reizvollen ſiebenbürgiſchen Filigrantechnik, die Gliederung des etwas ſchweren Fußes mit ſeinen ſchräg aufliegenden Statuettchen und des Knaufes mit ſeinen weit ausladenden Paſten iſt vortrefflich. — Dem Bergkryſtallkreuz ſind drei Tafeln gewidmet, obwohl bei der Klarheit der erſten mit ihrer Totalanſicht eine genügt hätte. Seine ſchwächere Partie iſt der Fuß mit Ausſchluß des Übergangsgliedes, welches ebenfalls der Urſprungsperiode angehört, während außer Crucifixus und Pelikan die gegoſſenen Embleme der Lilienendigungen der zweiten, aber in ihrer Art nicht minder tüchtigen Hand entſtammen. — Die Kurvatur des Abtſtabes iſt ſehr nachahmungswürdig mit Ausnahme der allzu dicht aufgeſetzten ſchneckenartigen Krabben. — Von den um 1700 variirenden Meßkännchen mit Teller behaupten auf Nr. 40 die erſteren durch ihre feine Gliederung, auf Nr. 43 letzterer durch feine reizende Einteilung und Ornamentirung den Vorrang.

Unter den Paramenten zeichnen ſich die auf 58, 59, 60 dargeſtellten Kaſeln reſp. Stäbe aus, die (mit Ausnahme des einen der letzteren) der zweiten Renaiſſance angehören. Die aus aufgehefteten Goldfäden beſtehende Technik iſt bei guter Zeichnung und korrekter Linienführung von entzückender Wirkung, daher bei ihrer Einfachheit um ſo mehr zu empfehlen. Um ſo ſchwieriger iſt die Kordonnettſtickerei, die durch ein prächtiges, faſt überladenes Muſter vertreten iſt. Die Applikationsſtickerei von a verdient wegen ihrer leichteren Ausführbarkeit den Vorzug vor der übrigens auch ſehr anſprechenden Goldſtickerei b. — Unter den Holzfiguren ſind einige gute Exemplare, ſo die beiden vortrefflich bewegten und charakteriſirten, wenn auch etwas derb gehaltenen Diakonen, ſowie die von St. Johannes und Magdalena gehaltene Gottesmutter. — Unter den Miniaturen iſt das 14. und 15. Jahrhundert am beſten vertreten.

Aus dem Vorſtehenden ergiebt ſich, daß unſer Brünner Ausſtellungswerk eine wahre Fundgrube von Vorbildern iſt für ſpätgotiſche

und Renaissancegeräte zunächst kirchlicher Art. Wie notwendig solche Vorbilder sind, beweist ein Blick nicht bloß auf die modernen Objekte derselben Sammlung, sondern noch vielmehr in die Werkstätten und Läden der meisten Goldschmiede (resp. Paramentengeschäfte), die rheinischen zum Teile ausgenommen. Diese traurige Erscheinung ist um so befremdlicher, als die Wiedergeburt der Kunst gerade auf dem kirchlichen Gebiete ihren Anfang nahm und erst von diesem langsam auf das Profangebiet überging. Aber je mehr auf letzterem das Leben sich entfaltete im edlen Wettstreite der berufenen Kräfte, um so mehr stagnirte und verödete es auf dem ersteren. Hier ist nicht die Stätte, nach den Gründen dieser beklagenswerten Thatsache zu forschen, daß aber der Mangel des engen und strengen Anschlusses an die besten Vorbilder aus den Blütezeiten der kirchlichen Kunst einer der hauptsächlichsten ist, wird keinem Widerspruch begegnen. Dank verdient daher jeder, der den Kreis dieser Vorbilder erweitert. Dank deswegen auch, besonderen Dank dem Herausgeber dieses reichen Werkes, dem wir eine weite Verbreitung und vielfache Benutzung von Herzen wünschen.

Schnütgen.

Über Kaminöfen.

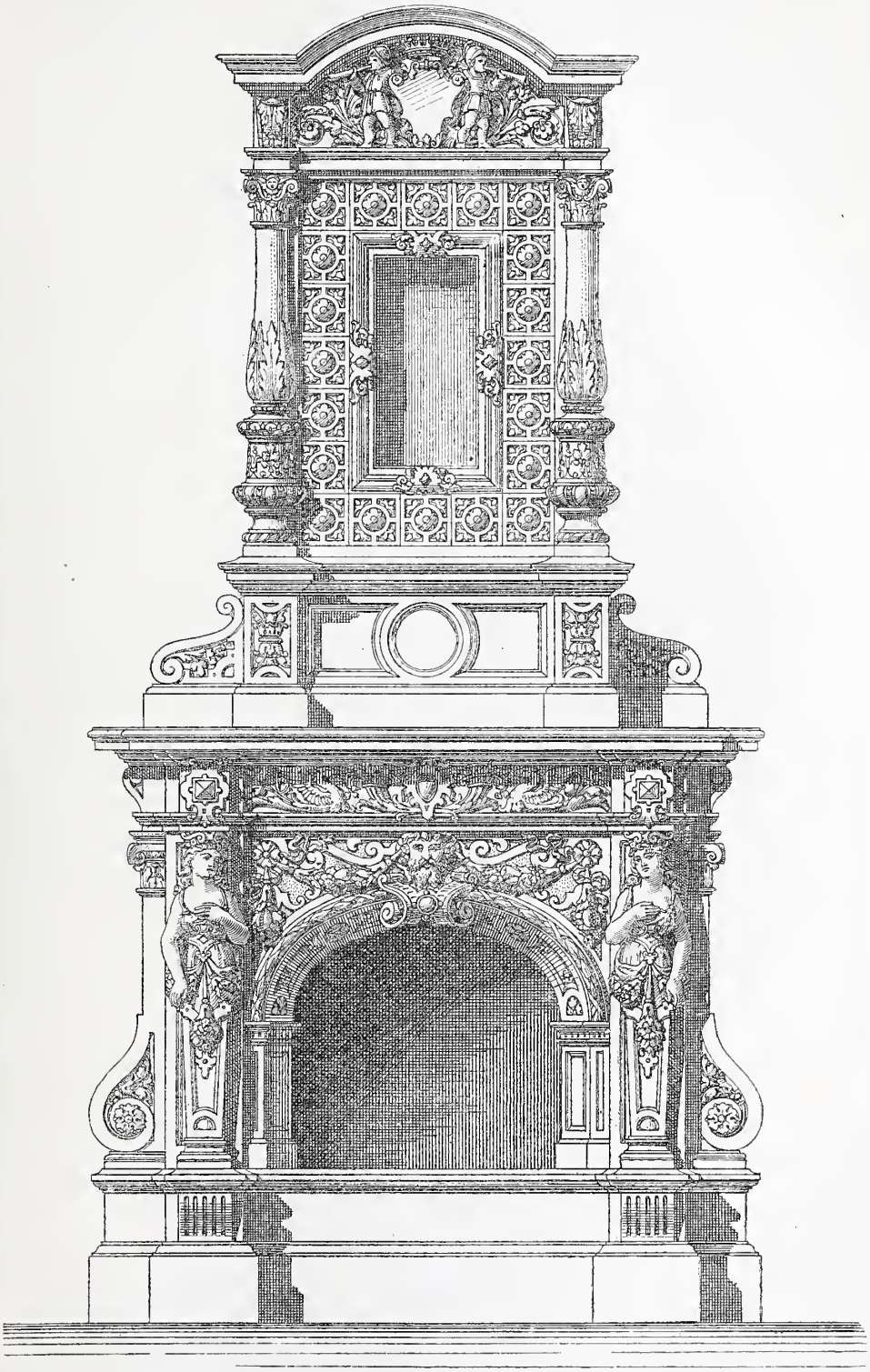
Von August Ortwein.

Mit Abbildung.

Man unterscheidet heute zweierlei Arten von Vorrichtungen, welche zum Erwärmen unserer Wohnräume während der kalten Jahreszeit dienen: die Kamine und Öfen.

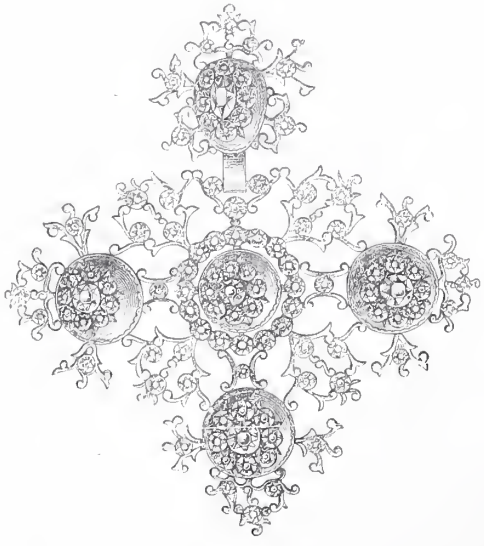
Die ersteren, bei den romanischen Völkern, den Engländern und Holländern vorzugsweise im Gebrauch, lassen das Feuer offen sehen, wobei es hauptsächlich das unmittelbar ausstrahlende Feuer ist, welches erwärmend auf die Luft in den Wohnräumen einwirkt. Bei den letzteren ist das Feuer vollständig eingeschlossen; die Öfen, welche man vorherrschend aus Thon, in manchen Gegenden auch aus Eisen fertigt, werden durch die brennenden Stoffe erwärmt und geben ihre Wärme allmählich an die umgebende Zimmerluft ab. Öfen sind vorwiegend in Deutschland, in den Alpen-, Berg- und nördlichen Ländern in Gebrauch, wo die Winterzeit und somit die Kälte länger anhalten.

Die Kamine sind seit alten Zeiten häufig durch architektonischen und ornamentalen Schmuck hervorgehoben, daß sie die bedeutendsten Objekte in den Wohnräumen bilden; sie sind beliebt, weil sie den Brennprozeß in seinem ganzen dem Menschen stets gleich interessant bleibenden Verlaufe ungehindert beobachten lassen. Doch ist vom praktischen Standpunkt aus gegen sie einzuwenden, daß sie trotz des mächtigsten Feuers einen Raum nie gleichmäßig erwärmen. Zwar bildet der Kamin den beliebten Mittelpunkt am Kaminfeuer sich wärmender und mit einander plaudernder Menschen; aber gewöhnlich macht man die traurige Erfahrung, daß der Kamin eine sehr „einseitige" Wärme ausstrahlt, daß die dem Feuer abgewandte Seite von der Wärme nichts abbekommt; man muß sich von Zeit zu Zeit wenden, um diesen Unannehmlichkeiten zu entgehen. In dieser Hinsicht sind die weniger „gemütlichen" Öfen den Kaminen weit vorzuziehen. Und doch soll nach den neuen Untersuchungen Friedrich Siemens', der die Brennerscheinungen auf eine originelle und ganz plausible Weise erklärt, die Kaminwärme unseren Zimmerfeuerungen nicht fehlen. Nach ihm ist eine Flamme das Resultat einer Unzahl kleiner Blitze, welche aus der raschen Bewegung der Gasteilchen entstehen, und in rascher Folge die sich ihnen entgegenstellenden festen Körper bombardiren. Dies findet hauptsächlich während des ersten aktiven Stadiums der Verbrennung statt, wo die Flamme vorherrschend durch Strahlung wirkt; in dem zweiten, neutralen Stadium hingegen ist die Wärme so weit gesunken, daß die Blitze an Kraft verlieren und es besser erscheint, diese Wärme nicht mehr durch Strahlung sondern durch Berührung zu übertragen. G. van Muyden bemerkt, daß nach dieser Theorie, die auf große Feuerungen durch längere Zeit angewandt sich bereits bewährt hat, unsere Stubenfeuerungen einer Reform bedürfen, denn bei einem Kaminfeuer wirkt nur die erste Periode des Feuers, die Strahlung, während bei den Stubenöfen, wo die Flamme



Kaminofen. Entwurf von A. Ortwein, ausgeführt von Fr. Wudia in Graz.

eingezwängt ist, das Feuer nur durch Berührung wirkt. Soll also das Feuer so vollständig als möglich werden, so muß die Feuerungsanlage derart eingerichtet sein, daß sowohl die Strahlung, als auch die Berührung zur vollen Geltung kommen. Diesen Prinzipien wird daher eine Kombination von Kamin und Ofen am besten entsprechen, wie sie in norddeutschen, namentlich Berliner Fabriken bereits seit einer Reihe von Jahren hergestellt werden und in Verwendung stehen. Unsere Abbildung giebt die Entwürfe eines solchen Kaminofens, der auf Anregung des Verfassers von dem Ofen- und Majolikafabrikanten Herrn Fr. Wudia in Graz ausgeführt und in Gebrauch gestellt ist. Die Öffnung dieser Feuerungsanlage ist groß genug, um die Strahlung ungehindert wirken zu lassen, während der Aufsatz dem zweiten Stadium der Feuerwirkung gerecht wird: durch die große Oberfläche der Cirkulation, welche von der Feuerluft bestrichen wird, findet eine größtmögliche Ausbeutung der Wärmeentwickelung durch Berührung statt. Diese Kaminöfen haben auch die gute Eigenschaft, daß sie nur eine Schlotanlage, wie sie bei uns für Zimmeröfen üblich ist, benötigen, ein Umstand, der eine erhebliche Raumersparnis ermöglicht. Bekanntlich müssen die Größe der Feueröffnung oder der Rostfläche mit dem Querschnitt des Rauchschlotes in einem proportionirten Verhältnisse stehen. Je größer erstere, desto größer letzterer. Daher die oft ungeheuren Dimensionen, welche die Rauchschlote französischer Schlösser und englischer Villen haben, die notwendige Folge der weiten Kaminöffnungen, wodurch eine Menge kostbarer Wärme bei dem riesigen Luftzug, der in diesen Schloten fortwährend herrscht, verloren geht. Bei den neueren Kaminöfen gestaltet sich dieser Luftzug, dank der geringen Feueröffnung und eines verhältnismäßig engen Rauchschlotes, zu einer der Gesundheit des Menschen zuträglichen Ventilation, die als Nebenerfolg nicht zu unterschätzen ist. Die Kaminöfen dürften daher, indem sie nicht nur in praktischer Beziehung allen Anforderungen entsprechen, sondern auch eine sehr reiche künstlerische Ausbildung gestatten und teilweise schon erfahren haben, die geeignetste Feuerungsanlage für unsere Wohnräume in Zukunft werden. Zugleich eröffnet sich der deutschen Ofenfabrikation, welche in diesem Punkt obenan steht, ein lohnender Export nach England und Frankreich, wo, wenn auch langsam, die Vorzüge des deutschen Ofens zur Anerkennung gelangt sind. Eine Kombination des Ofens mit dem Kamin, welche den Übergang von einer Jahrhunderte alten, fast nationalen Einrichtung sicherlich erleichtern dürfte, hat in diesen Ländern alle Aussicht auf Absatz; in bescheidenem Umfang hat derselbe bereits begonnen, und kann sich auf diesem Feld Deutschland durch die Weltausstellung 1889 möglicherweise ein großes Industriegebiet leicht erobern.



Goldschmuck aus Rouen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 4768